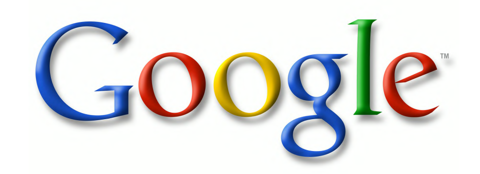




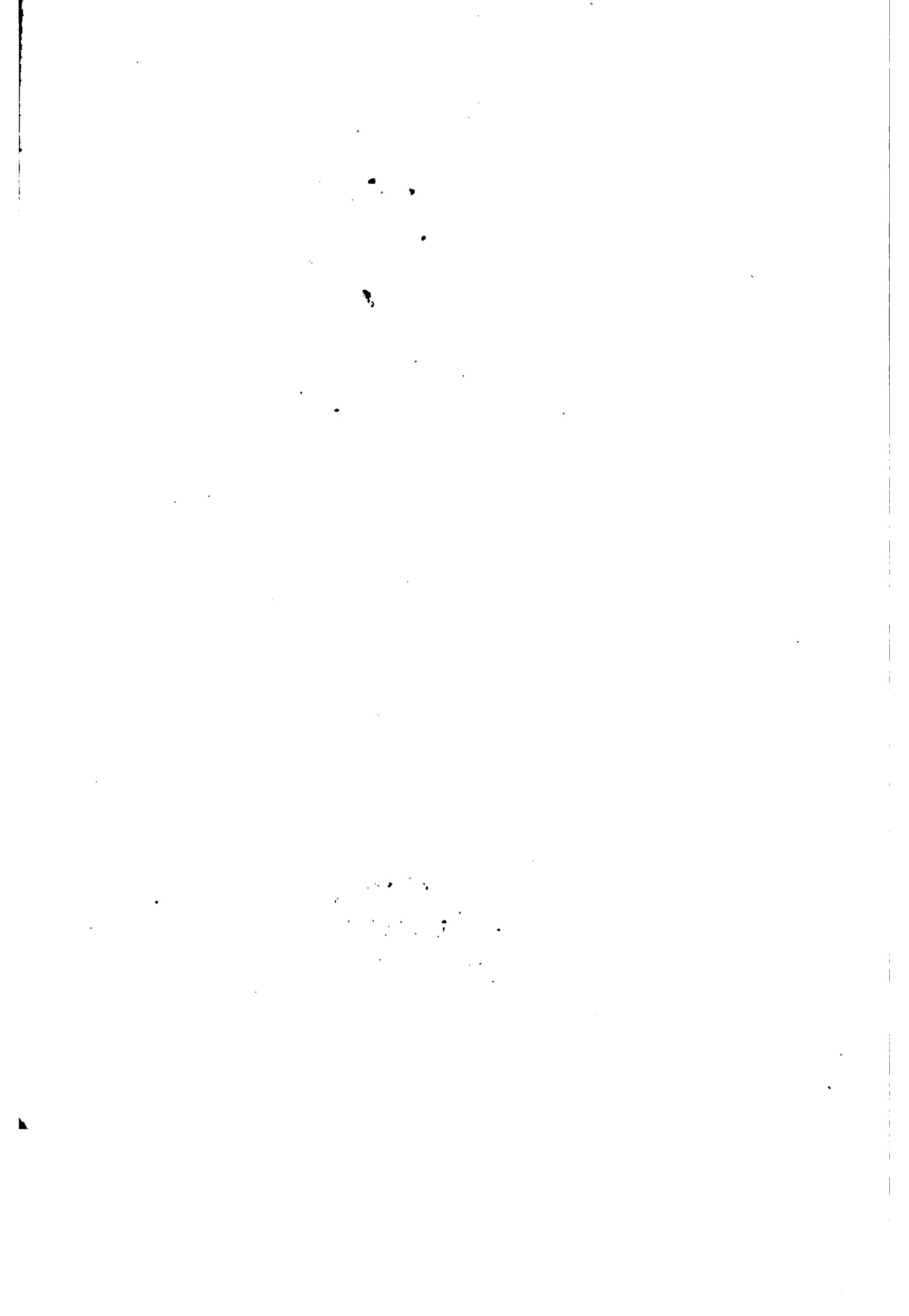
Die

tragischen Motive

in der

deutschen Dichtung seit Goethes Tode.





Die tragischen Motive

in der deutschen Dichtung seit Goethes Tode.

Von

Rudolf Heinrich Greinz.

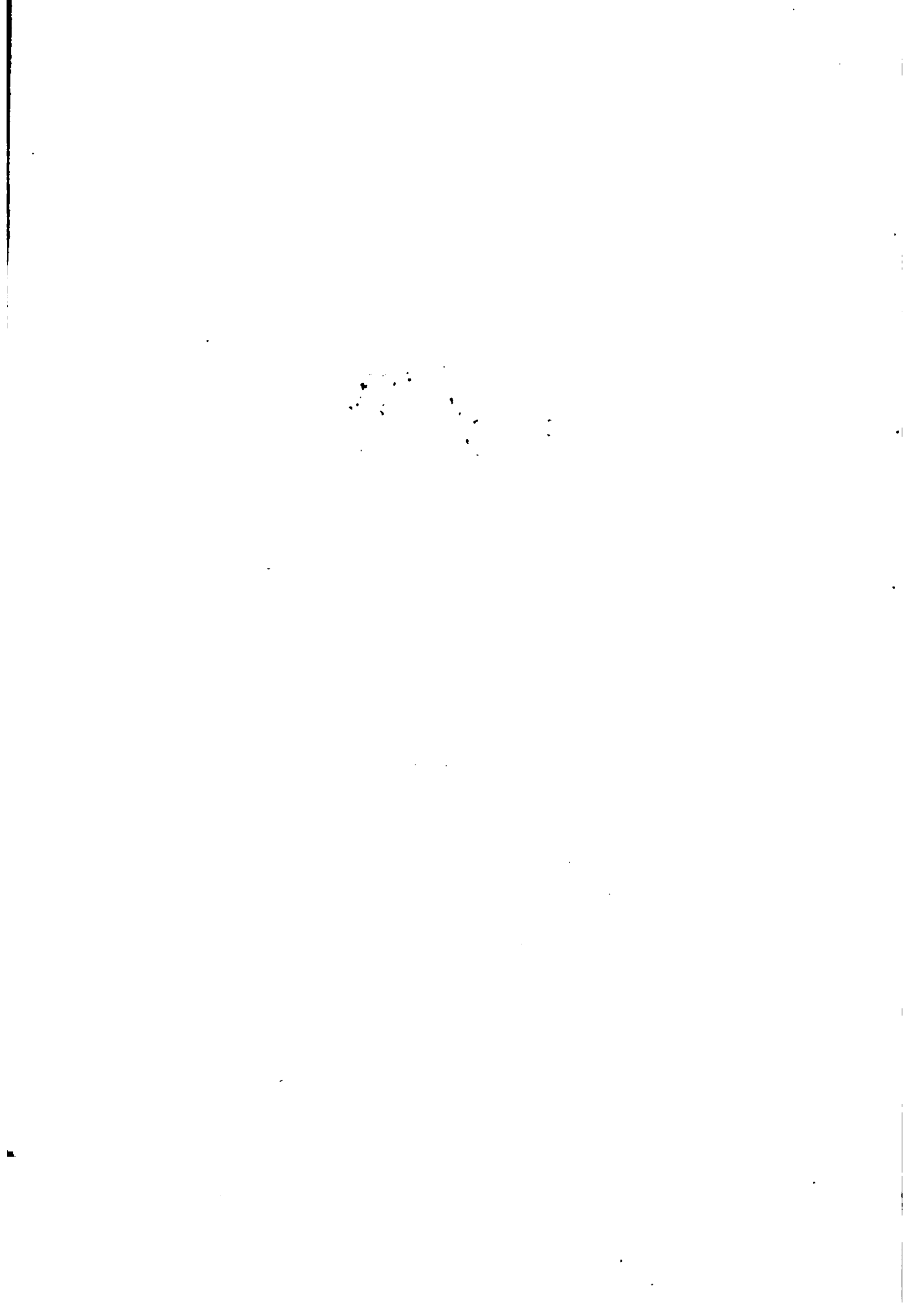


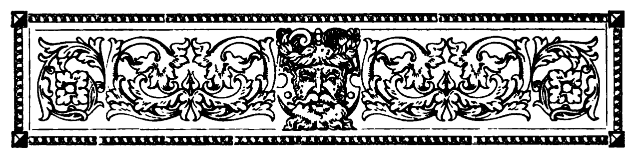
Dresden und Leipzig.
E. Pierson's Verlag.
1889.

Seinen lieben Eltern

zugeeignet.







Die dichterische Conception möchte ich in drei Elemente scheiden, die in der Regel nicht neben einander, sondern in einer bestimmten Reihenfolge aus einander hervorgehend und einander bedingend, nach einander auftauchen. Es ist dies erstens das aus der ursprünglich vorhandenen dichterischen Begabung für den einzelnen Fall dichterischer Conception sich entwickelnde Stimmungselement. Dieses unterscheidet sich von den letzten zwei Elementen, denen ich die Beiwörter eines combinatorischen und detaillisierenden gebe, dadurch, dass es nicht als ein beabsichtigtes Object vom dichterisch schaffenden Geist produciert wird, sondern unmittelbar und unbeabsichtigt aus demselben sich entwickelt. Sobald dieses Stimmungselement aber zum Bewusstsein kommt, bedingt es vor Allem eine

kritische Thätigkeit des dichterischen Geistes. Es wird also dieses, hauptsächlich aus dem dichterischen Gemüt sich entwickelnde Element von einem kritischen Geiste auf seinen Wert unwillkürlich geprüft.

In dieser Hinsicht lässt sich sowohl eine absichtliche, als nicht beabsichtigte kritische Beurteilung denken. Das Stimmungselement ist lyrischer Natur. Die unbeabsichtigte kritische Beurteilung kann eine aus diesem Stimmungselement durch irgend welchen seelischen Grund, der unmittelbar aus der Individualität des Concipierenden hervorgeht, sich ergebende secundäre Stimmung sein, die entweder die ursprüngliche Stimmung modificiert oder neben derselben ihre Existenz findet, oder endlich zu einer beabsichtigten kritischen Beurteilung des Stimmungselementes führt. In den Fällen, wo das Stimmungselement auftaucht und eine unbeabsichtigte Kritik desselben stattfindet, die nicht zu einer beabsichtigten führt, sondern vielleicht nur eine adäquate Stimmung erzeugt oder die vorhergehende Stimmung modificiert, braucht ein Weiterschreiten von diesem ersten Element zu den folgenden zweien nicht unbedingt einzutreten;

sondern es kann sich dieser Anfang einer dichterischen Conception wieder verflüchtigen, ohne zu concreten Gestaltungen zu werden und ohne mehr zurückzulassen als etwa das Gefühl einer höhern seelischen Erregung. Es ist demnach wie der Eindruck einer halb anklingenden, halb verschollenen Melodie, welche zu keiner bestimmten Gestaltung kommt und von der man vielleicht keine andere genaue Erinnerung bewahrt, als den Unterschied, ob sie consonierend oder dissonierend war.

Das nicht fortentwickelte Stimmungselement entsteht wohl häufiger aus dem äusserlichen Eindruck auf den poetisch veranlagten Geist, welcher Eindruck sich mit einer innern seelischen Strömung verbindet, als aus einer innern seelischen Strömung, die sich veräusserlicht. Denn in letzterem Falle ist immer ein gewisses Mass kritischer Gestaltungskraft mitwirkend, während im ersteren der unmittelbare äussere Einfluss in der Seele eines Menschen eine Stimmung gestalten kann, ohne dass dabei eine kritische Kraft in Thätigkeit treten muss. Wenn ich z. B. aus unmittelbarer Anschauung einen blühenden Baum dichterisch concipiere, so braucht nichts

weiter in mir zu entstehen, als ein ziemlich unbestimmtes lyrisches Gefühl, dessen hauptsächliche Elemente vielleicht die Gefühle von Freiheit, Schönheit, Anmut und dergleichen sind. Ein durch Anschauung concipiertes Detail wird also stets eine universellere Grundstimmung erzeugen als ein Detail, zu dem ich erst durch eine in mir auftauchende Stimmung und nicht durch unmittelbare äussere Anschauung gelange. Wenn ich also, um das obige Beispiel nochmals zu gebrauchen, zum Stimmungsbilde eines blühenden Baumes aus mir selbst heraus gelange, so werde ich unwillkürlich von universellen Stimmungen, wie z. B. von der Stimmung der Freiheit, der Schönheit, der Anmut u. s. w. zur individuellen Stimmung des blühenden Baumes kommen.

Dieser letztere Weg ist weniger unmittelbar als der erstere. Eine unmittelbar von aussen concipierte Stimmung bedingt aber wiederum weniger das Entstehen eines kritischen Gefühles als eine Stimmung, die von allem Anfang an in mir selbst sich entwickelt. Die letztere resultiert sich aus einer Reihe verwandter Stimmungen, von denen die eine wieder durch den

blosen Vergleich oder Contrast zur Kritik der andern oder zur Kritik der schliesslichen Stimmung führen kann, während die erstere von aussen kommende die verwandten seelischen Stimmungen unmittelbar in sich aufsaugt, sich mit ihnen als ein Ganzes vereint. Die Unmittelbarkeit der dichterischen Conception einer Stimmung ist daher in ihrem Gesammteindruck reiner und vielleicht richtiger als eine solche dichterisch concipierte Stimmung, zu der man erst auf dem Wege einer Stufenfolge von Stimmungen und Gefühlen, die allerdings nur sehr selten zum vollen Bewusstsein kommen mag, gelangt ist.

Um zum zweiten Element bei der dichterischen Conception überzugehen, ziehe ich eine geistige Brücke von dem ursprünglich concipierten Stimmungselement. Diese schwebt bezüglich ihrer Beschaffenheit in der Mitte zwischen Gefühl und Verstand, welche beide sich schliesslich zu einer kritischen Wesenheit entscheiden. Diese Wesenheit birgt in sich bereits das Verlangen des dichterischen Geistes, aus der concipierten Stimmung etwas Concretes zu gestalten. Die einzelnen Ursachen, welche zuletzt das Verlangen nach Gestaltung mit sich bringen, gehören zu sehr

der Individualität des betreffenden dichterischen Geistes an, als dass sie sich für einzelne Arten der Dichtung ergründen, geschweige denn in allgemeine für die Dichtung als Gesammtheit geltende Formeln fassen liessen. Der dem Verlangen nach Gestaltung zunächst folgende seelische Vorgang mag das Auftauchen der poetischen Idee sein, aus der sich die spätern poetischen Gebilde herauskristallisieren. Ich unterscheide genau zwischen Stimmung und Idee. Erstere enthält in sich weder das volle Bewusstsein von concreten Gestaltungen, noch das unbedingte Bedürfnis etwas zu schaffen, während die Idee bereits dieses Verlangen in sich trägt und sich desselben auch bewusst ist. Die dichterische Idee ist gleichbedeutend mit dem zweiten Elemente bei der Conception, welches ich das combinatorische genannt habe. Die bewusste Aufgabe dieses Elementes ist es, aus der Stimmung heraus Verhältnisse zu schaffen, die für die ursprüngliche Stimmung passen, oder auch mehr oder minder unabhängig von der ursprünglichen Stimmung solche Verhältnisse aufzustellen, in welche diese ursprüngliche Stimmung hineingetragen wird. Den erstern Vorgang halte ich

für künstlerisch wertvoller, da dem rein poetischen Geist dabei ein grösserer Spielraum gelassen wird, während bei letzterem die poetische Spekulation die Oberhand gewinnt. Wahrere Combinationen können sich immer aus einer Stimmung allein entwickeln, als wenn sie vorher spekulativ festgestellt erst die Stimmung in sich aufnehmen. Im erstern Fall ist es die Seele, die sich verkörpert, im zweiten der Körper, der erst die Seele bekommt; im erstern hat das Seelische, im zweiten das Körperliche das Uebergewicht.

Es ist keine absolute Notwendigkeit vorhanden, dass aus einer tragischen oder komischen Stimmung auch eine tragische oder komische Combination entsteht. Der Contrast spielt hier eine grosse Rolle. Es ist leicht denkbar, dass aus einer ursprünglich komischen Stimmung ein tragisches Verhältnis sich auf baut. Das ursprünglich concipierte Stimmungselement zum Verhältnis zwischen Faust und Mephisto ist vielleicht komisch gewesen, vielleicht beruhend auf der komisch contrastierenden Stellung des an seiner Wissenschaft verzweifelnden Magisters und des satyrischen Teufels. Das Stimmungselement von einander schroff gegenüberstehenden Ex-

tremen ist oftmals eher komisch als tragisch. Die Tragik entwickelt sich aus demselben erst durch nähere Betrachtung, also durch eine bereits kritische Geistesthätigkeit. Ich möchte hier an Turgenjews Novelle „König Lear des Dorfes“ erinnern. Die Combination zwischen dem Helden der Erzählung und dem Narren Souvenir beruht unbedingt auf einem ursprünglich komischen Stimmungselement, ja sie schwankt in ihrer Ausführung während der ganzen Erzählung noch zwischen Lachen und Weinen, und erst wenn man den ganzen Eindruck mit seiner vollen Macht an der Seele vorüberziehen lässt, verspürt man die gewaltige tragische Wirkung.

Die Ausbildung des combinatorischen Elementes lässt sich freilich nur in Bezug auf Conception dichterischer Einzelheiten oder namentlich kleiner lyrischer Partien in dieses einfache Schema bringen. In umfassenderen dichterischen Conceptionen wird immer ein oder der andere Teil, gleichzeitig mit der Entwickelung des Gesammten aus dem ursprünglichen Stimmungselement, sich von dieser Entwickelung loslösen und sich selbst unwillkürlich eine neue Stimmung erzeugen, aus der er seine Fortbildung nimmt; entweder unabhängig

von der sich einheitlicher entwickelnden Gesammtvorstellung, von dieser beeinflusst oder sie beeinflussend.

Das detaillisierende Element ist dasjenige, welches die Roharbeit des combinatorischen künstlerisch ausgestaltet, die Verhältnisse logisch begründet, neue Verhältnisse zur Festigung der alten schafft, kurz, an das Ganze die letzte Meisterhand anlegt. In der äusseren Gestalt einer Dichtung kommt dieses Element am deutlichsten zum Vorschein. Eine vom künstlerischen Standpunkt ausgehende Kritik hat sich auch hauptsächlich mit demselben zu befassen, da es der Ziel- und Vereinigungspunkt der beiden vorhergehenden Elemente ist. Die dichterische Stimmung entzieht sich der Kritik, welche vielmehr aus der künstlerischen Ausführung auf die gestalteten Verhältnisse zurückgehen, dieselben näher beleuchten und ästhetisch würdigen soll. Auf ihren wahren, objektiven Wert geprüft können in der Poesie nur concrete Gestaltungen werden, da diese offen vor unsern Augen liegen, während eine Kritik, welche ein poetisches Erzeugnis zurückverfolgen will bis auf seinen ersten Ursprung in der Seele des Dichters, unbedingt subjektiv werden muss

und dadurch an absolutem Wert verliert. Fragen also, wie man sie bezüglich der vielen dramatischen Fragmente Schillers gestellt: wie würde der Dichter Das und Jenes ausgeführt haben; Fragen, welche aus vorhandenen Gedankentheilen die ursprüngliche poetische Stimmung reconstruiren wollen, sind durchaus müssig, und ihre Beantwortung ist willkürlich. Wir können oft durch Zufall, durch uns überlieferte biographische Momente, durch Aeusserungen der Dichter selbst die dichterische Conception eines Productes weit zurückverfolgen. Den geheimnisvollen Punkt jedoch, welcher den Anfang in einer dichterischen Conception gebildet hat, werden wir nie ergründen. Dieser allererste Anfang kommt wohl dem dichterischen Geist selbst nicht zum Bewusstsein.

Sobald derselbe im Geringsten den Willen hat, das Bewusstsein dieses Anfangs zu fassen, ist er schon weit über ihn hinaus, und andere Vorstellungen haben sich längst zwischen ihn und das aufsteigende Bewusstsein gedrängt. Ovid denkt in seiner »ars amatoria« an den Glanz des Sonnenscheins, der sich von einem Gewässer wiederspiegelt, und vergleicht diesen Glanz mit einem in seliger Liebe leuchtenden Frauenauge.

Er hat das eigentümliche Licht der reflektirten Sonnenstrahlen concipiert und ist zur dichterischen Vorstellung eines liebeberauschten Frauenauges gekommen. Welche verbindenden Vorstellungen lagen dazwischen? Musste er gerade zu dieser und keiner andern Vorstellung kommen; und warum kam er gerade zu dieser Vorstellung? Wer vermag wohl eine endgiltige Antwort darauf zu geben? Die Gesetze der dichterischen Conception in ihren allerersten Anfängen — denn auch bei ihr ist eine gewisse Gesetzmässigkeit im weitesten Sinne anzunehmen — gehören zu den unergründlichsten Geheimnissen der menschlichen Seele. Einem blosen Aesthetiker, der keine dichterische Begabung besitzt, fehlt das notwendige dichterische Gefühl, das ihn befähigen würde, in sich selbst die dichterische Conception eines andern zu reproduciren. Dem Dichter aber entschlüpfen, sobald er als kritisirender Aesthetiker sich in sein eigenes Ich versenkt, in demselben Moment die geheimnisvollen Fäden, an die sich die seelischen Vorgänge bis zu seiner Versenkung knüpften, unrettbar in Nacht und Dunkel. Oft mögen die ersten Anfänge einer dichterischen Conception, namentlich bei der Lyrik, von einer ge-

wissen musikalischen Stimmung begleitet werden; es mag ursprünglich und unbewusst eine Melodie anklingen, aus der ebenso unbewusst eine dichterische Gestaltung entspringt. Dass er gewisse Farbenerscheinungen bei dichterischen Conceptionen gehabt habe, behauptet Otto Ludwig in seinen Selbstbekenntnissen.

Die dichterische Idee wird in ihrer bewussten künstlerischen Ausbildung und Weiterentwicklung zum dichterischen Motiv. Unter dem Motiv einer Dichtung verstehe ich den Ziel- und Knotenpunkt aller in derselben vorhandenen Fäden. Das Motiv ist es, welches nicht nur die Eigenart des Dichters selbst, sondern auch die Eigenart der Dichtung als solche in sich widerspiegelt. Von ihm aus kann man die Erklärung für alle Vorgänge in der betreffenden Dichtung leiten, ja es bedingt geradezu oft, wenn es direkt zum Grundgedanken einer Schöpfung geworden ist, die einzelnen Verhältnisse, welche sich aus ihm ergeben. Die Ausbildung des dichterischen Motivs aus der dichterischen Idee gehört unserm dritten Elemente, dem detaillisierenden an. Idee und Motiv unterscheiden sich von einander insofern, als die Idee etwas Werden-

des, noch in der dichterischen Phantasie Befindliches ist, das Motiv hingegen ein bereits gewordenes Product dieser dichterischen Phantasie. Die Idee hat sich von dem dichterischen Geiste noch nicht so weit losgelöst, als dass sie nicht von momentanen Erregungen desselben verändert und beeinflusst werden könnte, das Motiv hingegen ist bereits das letzte feststehende Ergebnis beim Acte der dichterischen Conception. Der Dichter selbst kann seinem Motiv als einem bereits fertigen Wesen gegenüberstehen; kurz, das Motiv ist das dichterische Werk selbst im Keime. Wie sich ein dichterisches Motiv aus der Idee entwickelt, kann vielleicht leichter nachgewiesen werden als die Entwicklung der Idee aus dem ursprünglichen Stimmungselemente. Ja es liesse sich sogar in gewissen Fällen ein empirischer Nachweis dieser letzten Stufenfolge bei der dichterischen Conception führen, wenn man den einzelnen Aeusserungen der an einem Motiv schaffenden Volksseele nachgehen würde. Die Entwicklung eines solchen Motivs wäre also eine dichterische Conception im Grossen, nicht die Thätigkeit eines einzelnen Geistes, sondern die geistige Richtung einer ganzen Nation. In-

teressant wäre es in dieser Beziehung auf die allmälige Entwicklung des Motivs der Nibelungen einzugehen. Die ursprüngliche Vorstellung von Kriemhilde kennt nur die blose Rache derselben, die unserm sittlichen Bewusstsein in dieser Gestalt vielleicht grauenhaft und unedel erscheint. Wie wunderbar tritt uns aber bereits das Motiv von Kriemhildens Rache in den Nibelungen entgegen! Hier staunen wir über die dämonische Grösse Kriemhildens einerseits, über deren echte Weiblichkeit anderseits. Das schreckliche Motiv der Blutrache ist im Lichte dichterischer Verklärung gerechtfertigt.

Der Reiz der Neuheit ist wohl der allen menschlichen Handlungen und Begebenheiten am ursprünglichsten und mächtigsten zu Grunde liegende Reiz. Da der Geist eines Dichters unwillkürlich aus dem Leben schöpfen muss, ist der Reiz der Neuheit auch etwas Hauptsächliches beim dichterischen Motiv. Je mehr daher die Kultur eines Volkes vorwärts schreitet, um so vielseitigere und mannigfaltigere Motive werden wir finden. Eine junge, erst aufsteigende Literatur wird keine grosse Auswahl an Motiven bieten; diese selbst werden wenig verwickelt und wenig

gekünstelt sein. Erst der moderne Dichter muss es sich angelegen sein lassen, stets neue Motive, oder wenn dieses nicht möglich ist, wenigstens Motive in neuer Gestalt und Beleuchtung zu finden.

Die dichterischen Motive aller Zeiten und Völker liessen sich einteilen in solche der Wahrheit, der Wahrscheinlichkeit und der Möglichkeit, wovon man die ersten als reale, die beiden letzten als romantische Motive bezeichnen könnte. Bei den ersten wird die Objectivität, bei den zwei letzten die Subjectivität die grössere Rolle spielen. Den weitesten Spielraum für die dichterische Phantasie lassen die Motive der Möglichkeit. Eine subjective Möglichkeit ist bei jedem Motiv nachweisbar, wenn auch alles andere mangelt. Aeusserst romantische Motive haben oft nur die subjective Möglichkeit in sich.

Jedes dichterische Motiv beruht wie jedes wirkliche Verhältnis im menschlichen Leben auf dem Principe der Gegenseitigkeit. Aus dieser Gegenseitigkeit können sich entweder komische oder tragische Motive entwickeln. Ein tragisches Motiv wird dann entstehen, wenn sich dem dichterischen Geiste aus dieser Gegenseitigkeit Ver-

hältnisse ergeben, die geeignet sind, Mitleid oder Furcht einzuflössen und die mit der gewöhnlichen, vernünftigen und sittlichen Weltordnung in einem auffallenden Contraste stehen. Da es hauptsächlich die menschliche Leidenschaft ist, welche von der gewöhnlichen Ordnung der Dinge abweicht, wird auch ein tragisches Motiv meistens irgend eine Leidenschaft in sich verkörpern. Jede Leidenschaft kann, wenn es nicht im vornherein die Aufgabe der betreffenden Dichtung ist, sie zu brandmarken, im Lichte einer echten und wahren Tragik verklärt und wenn auch nicht immer edel gemacht, so doch wenigstens dem menschlichen Gefühl näher gerückt und gemildert werden. Ja es kann oft die Aufgabe eines tragischen Motivs werden, eine Leidenschaft, die zwar der gewöhnlichen Ordnung zuwiderläuft, an und für sich aber einen grossartigen und edlen Kern in sich trägt, zu rechtfertigen. Ein tragisches Motiv, das eine Leidenschaft verklären will, darf derselben keine solchen Träger geben, an denen die Leidenschaft widrig und abstossend zur Schau tritt. Absolut realistische und naturalistische Motive der Tragik sind mehr von einem künstlerischen und

kulturellen als von einem rein dichterischen Standpunkt zu rechtfertigen. Aber auch bei solchen Motiven kann man sich stets jene alte Horazische Warnung vor Augen halten, welche die Verkörperung des Zornes auf der Bühne an einem alten Weibe verbietet.

Die tragischen Motive bergen nahezu alle einen lyrischen Grundton in sich, weshalb wir sie auch fast sämmtlich in lyrischen Gedichten behandelt finden, was bei komischen Motiven nicht immer der Fall ist. Ein tragisches Motiv in der Lyrik wird oft nur die Verkörperung eines Gefühles bieten, in dem weitere Verhältnisse noch wie in einer Knospe schlummern. Aufgabe der Epik und Dramatik ist es, den lyrischen Grundton eines tragischen Motivs weiterzuspinnen, zu detaillisiren, die einzelnen sich entwickelnden Verhältnisse zu begründen und untereinander in einen logischen Contact zu bringen.

Die grössten Schöpfungen der deutschen Dichtung sind auf tragischen Motiven aufgebaut, was sicher nicht auf Zufall beruht, sondern sich unmittelbar aus dem Charakter des deutschen Volkes selbst ergiebt. Jede erst entstehende Dich-

tung eines Volkes wird am meisten Vorliebe für tragische Motive hegen. Es erklärt sich dieses am leichtesten, wenn man bedenkt, auf welche Weise die ersten dichterischen Schöpfungen eines Volkes sich fortpflanzen. Nicht die Schrift ist es, welche zum Träger einer jungen Literatur wird, es ist die mündliche Ueberlieferung der von Gau zu Gau ziehenden Sänger. Die Sänger sind aber wiederum eine Verkörperung der Volksseele und müssen den Bedürfnissen derselben Rechnung tragen. Die Volksseele jedoch fühlt sich immer mehr zu tragischen Motiven hingezogen, als zu komischen, weil die ersteren einen tiefern Eindruck in ihr hinterlassen, und weil die Vorgeschichte eines Volkes, aus der die Dichtung schöpft, reicher an tragischen als an komischen Motiven ist. Die Phantasie eines jungen Volkes, in der noch das Angedenken an seine Helden lebendig ist, liebt es, wenn die Thaten dieser Helden in der Dichtung grossartig gestaltet werden. Mythologische Motive spielen herein, ein Sagenkreis schlingt sich, in dem allmälig die Bestimmtheit der Personen verschwindet. Die Charakteristik der Helden wird götterähnlich, und dem Gedächtniss des Volkes vereinigt sich endlich

seine Götter- und Heldenwelt zu einem einzigen riesengrossen Ganzen. Grossartige Gestalten in komische Motive zu verweben, würde dem ganzen Charakter einer Volksseele widersprechen, es würde ein Frevel an diesen Gestalten selbst, dem heiligsten Erbteil eines Volkes, sein. Aus der Grösse der traditionellen Sagen eines Volkes entwickelt sich für die junge aufstrebende Dichtung desselben schon von selbst ein unbedingtes Vorherrschen der tragischen Motive.

Wie sich viele Götter- und Heldensagen auf die ewig neue und wechselnde und doch so einfache und hehre Natur zurückführen lassen, so sind auch die tragischen Motive einer jungen Dichtung einfach und schlicht, aber um so grösser und erhabener, weil sie gleichsam nur das Spiegelbild der alten Götter- und Heldenwelt und in zweiter Linie der grossen Natur, die mit mächtigem Griffel ihr Wesen in die Volksseele geschrieben hat, sind. Tod und Verderben, Kampf und Rache, Hinwelken in der Jugendblüthe sind daher die häufigsten tragischen Motive. Ein Elementarereignis in der Natur ist ein tragisches Motiv im Verhältnis zur gewöhnlichen Ordnung der Natur. So bauen sich auch die tragischen



Motive in der Dichtung junger Völker zumeist auf Verhältnisse, die mit einer gewissen patriarchalischen Ordnung contrastieren. Das Leben junger Völker kennt noch nicht alle jene kulturellen Errungenschaften und Verwicklungen, sondern bewegt sich noch innerhalb der Grenzen einfachster menschlicher Ordnung und Sitte, innerhalb gewisser, einem jeden Volk innewohnender patriarchalischer Verhältnisse. Deshalb drängt sich auch eine Verletzung der Rechte des Staates und der Familie am ursprünglichsten und ersten der dichterischen Phantasie eines Volkes auf. Sie schöpft tragische Motive aus dem Verhältnis zwischen Herr und Diener, zwischen Gottheit und Menschheit, zwischen Vater und Sohn, zwischen der Familie und ihren Angehörigen.

Ein Motiv ist in seiner tragischen Seite allerdings ewig jedem Volke von dem Ursprung seiner Dichtung anhaftend, dasjenige der Liebe. Aber auch dieses Motiv in seiner tragischen Verwendung gründet sich auf Verhältnisse, die der patriarchalischen Ordnung entgegengesetzt sind, oder wenigstens, wenn die Tragik eine glückliche Lösung findet, auf solche

Verhältnisse, die eine patriarchalische Ordnung schaffen. Ich erinnere an das tragische Motiv der Entführung, an dasjenige des Liebeleides, weil äusserliche Verhältnisse eine Vereinigung verhindern und dergleichen mehr. Es ist interessant, zu beobachten, wie die junge Phantasie eines Volkes noch nicht alle jene seelischen Rätsel versteht, welche der ausgebildete dichterische Geist findet, um ein tragisches Motiv der Liebe zu begründen. Ich erinnere an das alte Lied von den zwei Königskindern, welche nicht zusammenkommen konnten, weil das Wasser zwischen ihnen zu tief war. Die rein räumliche Entfernung ist es also, welche die Tragik des Motivs begründet; und der Versuch, diese Entfernung zu überwinden, treibt das tragische Motiv auf seine Spitze. Scheiden und Meiden, wiederum räumliche Entfernung, sind die tragischen Motive, welche wir in unsern alten Volksliedern finden. Wiedersehen, Zurückkunft von der Wanderschaft, also abermals die Ueberwindung einer räumlichen Entfernung, ist die befriedigende Lösung der Tragik. Untergang und Tod in der Ferne, geschieden von seinem Lieb, ist das tragische Motiv in seiner ganzen Wesenheit consequent

durchgebildet. Die Tragik volkstümlicher Motive der unglücklichen Liebe bewegt sich gern in Contrasten. Ich erinnere nur an die drei Jungfrauen, die im Klee sitzen. Die Eine weint, die Andre lacht, die Dritte hat jüngst ein schmucker Waidmannsgesell geherzet.

Schon das alte Hildebrandslied behandelt in unserer deutschen Dichtung den Kampf zwischen Vater und Sohn. Die Tragik des Motivs ist also aus dem Contraste gegen die allgemeine patriarchalische Ordnung geschöpft; und wieder sind es nicht psychologische Gründe, welche dieses Verhältnis zwischen Vater und Sohn herbeiführen, sondern nur das Vorhandensein einer zeitlichen und räumlichen Entfernung. Ein junges Volk versteht es nicht, spekulativ seine Motive auszubilden, sondern gibt sie, wie sie sich unmittelbar seiner naiven Einbildungskraft aufdrängen. Wie konnte also ein Kampf zwischen Vater und Sohn gerechtfertigt werden? Dadurch, dass der Vater lange von der Heimat abwesend war und der Sohn ihn deshalb nicht kannte.

Aus dem Motiv der verletzten patriarchalischen Ordnung ergiebt sich zunächst das

tragische Motiv des Ungehorsams, des Ueberschreitens eines Verbotes mit allen daran haftenden verderblichen Folgen. Dieses Motiv findet sich bereits in „Amor und Psyche". Ferner erfahren wir in einem Märchen aus „1001 Nacht" von einem Mädchen, dem der Eintritt in eine Reihe von Zimmern untersagt ist. Der Schlüssel verrät durch seine Blutspuren die sträfliche Neubegierde. In der deutschen Sage ist dieses Motiv am deutlichsten zu sehen in der Geschichte vom „Blaubart". Bretonische Versionen dieser Sage nennen sogar einen bestimmten Namen, den Baron Gilles de Rais. Zwei Franzosen, Eugène Bossard und René de Maulde haben die historischen Grundlagen des Blaubartmotives in einem ausführlichen Werk erörtert. Dieses Motiv kehrt wieder in der deutschen Marienlegende. Ein Kind, das die Muttergottes zu sich genommen hat, wagt es, dem Verbot zuwiderhandelnd, das Zimmer der Dreifaltigkeit zu betreten. Der unauslöschbare Goldglanz des Fingers wird zum Verräther. Hier Blutspur, dort Goldglanz. Die Beziehungen der Volkssage und des Märchens zu ihren Lokalen arbeiten mit am Motiv. Vielleicht dürfte eine

ausführliche Abhandlung zur Bau- und Stylkunde der Lokale unseres deutschen Volksmärchens ganz interessante Details zu Tage fördern.

In der deutschen Dichtung des 12. und 13. Jahrhunderts, in den Nibelungen, in der Gudrun, in den Epen all der höfischen Dichter treten bereits verwickeltere tragische Motive mit fein ersonnenen seelischen Begründungen zu Tage. Zum erstenmal verkörpert sich der ganze Charakter des deutschen Volkes in Wolframs von Eschenbach „Parcival". Der Ernst des Volkes, sein Ringen nach Wahrheit und der ewig tragische Contrast, der in der unüberwindlichen Schranke überirdischer Elemente gegenüber dem menschlichen Geiste liegt. Religion und kindesfrommer Glaube sind es in „Parcival", welche das tragische Motiv lösen und vielleicht auch rechtfertigen. Jahrhunderte sollte es dauern, bis ein „Parcival" ebenbürtiges tragisches Motiv, das die deutsche Volksseele voll und ganz in sich trug, auftauchte. Es geschah mit Goethes „Faust". Abermals der Kampf des menschlichen Geistes gegen das ewig Unzulängliche menschlichen Wissens, die Lösung abermals aufgebaut auf das Unendliche der Gottheit. Wolframs „Parcival" und Goethes „Faust" haben

zugleich die grösste und erhabenste Aufgabe erfüllt. Die Motive beider Dichtungen sind allgemein menschlich; und es darf als die bedeutendste Aufgabe einer nationalen Dichtung betrachtet werden, ein internationales Motiv national zu behandeln, ihm den Stempel der eigenen Volkstümlichkeit aufzuprägen, es dem Geistesleben des eigenen Volkes einzuverleiben.

Es ist merkwürdig, dass aus einer schmerzlichen Stimmung des Dichters oft gerade ein humoristisches Motiv entspringt. So geht es auch bei den Völkern. Zur Zeit von Deutschlands grösstem Elend, im 30jährigen Krieg und den nachfolgenden Jahren finden wir am wenigsten tragische Motive behandelt. Schon lange vorher hatte sich ein allgemeiner Niedergang der Literatur geltend gemacht, und aus dem Elend schöpfte die Dichtung eher bänkelsängerische Komik, als gewaltige Tragik. Der auftauchende Humanismus hat der deutschen Dichtung neue Ziele gezeigt, hat sie neue Wege wandeln gelehrt. Wir können annehmen, dass zur Zeit, als unsere klassische Literatur in Blüte kam, die mittelalterlichen Dichtungen nur mehr für den Staub der Bibliotheken existierten. Höchstens

noch in secundärer Gestaltung fristeten sie ihr Leben in den alten Volksbüchern. Die Motive waren sich in denselben allerdings gleich geblieben; wenn auch ohne die dichterische Feinheit der Quellen ausgeführt, so doch durch und durch den ursprünglichen Gehalt in sich tragend. Das war jedoch nur Lektüre für das Volk. Der Gelehrte wird sich damit wenig beschäftigt haben. Ihm erblühte ja aus dem Schutte der Antike ein Blumengarten von bisher ungeahnter Pracht, der ihn die bescheidenen Aeusserungen des eigenen Volksgeistes vergessen liess. Und dennoch hat sich gerade aus diesem Garten der Antike unsere klassische Literatur emporgerungen und zwar nicht als Nachahmung der Antike, sondern selbstständig und die Eigenart des deutschen Volkes in sich tragend. Es ist unsere deutsche klassische Literatur wohl ein einzig dastehendes Beispiel, wie ein Volk das geistige Wesen einer längst versunkenen Zeit in sich aufnahm, sich an demselben heranbildete und sich endlich aus demselben ein völlig neues, von der ursprünglichen Lehrmeisterin unabhängiges geistiges Leben schuf. Aus den tragischen Motiven der uns überlieferten antiken Literatur

hatte schon früher ein Engländer, Shakespeare geschöpft. Er war es auch, der vielfach Einfluss auf unsere eigene klassische Literatur nahm. Die tragischen Motive waren in der Zeit vor Schiller und Goethe keineswegs ausgestorben, sie lebten noch immer, allerdings in einer unedlen und verkommenen Gestalt, welche lediglich der Phantasie des Volkes und seinen groben Nerven Rechnung tragen musste. Das Wiederaufleben der griechischen und römischen Poesie sollte eine neue Klärung in die tragischen Motive unserer eigenen Dichtung bringen. Auf edlen und erhabenen Grundlagen, völlig abweichend von dem bisherigen Geschmack des Volkes sind die tragischen Motive Goethes, Schillers, Lessings und unserer andern Klassiker aufgebaut. Sie sind natürlich, echt und lebenswahr und gründen sich in allen ihren Einzelheiten auf den Charakter des deutschen Volkes. Dabei vereinigen sie in sich die deutsche Kraft mit der Klarheit der Griechen.

Die Gründung unserer klassischen Literatur ist in ihrer Art eine ebenso grosse That, wie die Gründung des Weltreiches eines Alexander. Als daher die letzte Säule dieses geistigen Welt-

reiches, Goethe, fiel, musste es den nämlichen Eindruck machen, wie das Zusammenstürzen des Weltreiches Alexanders nach seinem Tod. Es ist daher die landläufige Meinung, dass auf die gewaltige Flut unserer klassischen Periode eine öde Ebbe folgte, psychologisch leicht zu erklären. Ich möchte die Meinung aber dennoch als verfehlt bezeichnen nach dem Grundsatz, dass man die Dichtung eines Volkes hauptsächlich nach den Motiven derselben beurteilen soll und dass man, solange eine Dichtung neue Motive produciert, sicher ein Weiterblühen derselben annehmen kann. Es ist nicht die Aufgabe einer objectiven Kritik, vergleichend vorzugehen; denn den Geistesheroen unserer klassischen Periode haben wir allerdings nichts Ebenbürtiges zur Seite zu stellen. Eine objective Kritik soll es sich jedoch zum Ziel machen, sondierend vorzugehen, die einzelnen dichterischen Producte auf ihren absoluten Wert zu prüfen. Zweck dieser Schrift ist es daher, nachzuweisen, dass unsere moderne deutsche Dichtung, obwohl deren Träger der Zeit nach Epigonen sind, dennoch in ihren hervorragendsten Schöpfungen nicht am Fluche des Epigonentums leidet; dass sie völlig neue

Motive gefunden hat, was als ein unbedingtes Zeichen angenommen werden muss, dass unsere moderne deutsche Dichtung, obwohl sie im Vergleich zu der klassischen eine Ebbe ist, dennoch an und für sich betrachtet fähig ist, Werke von unvergänglichem Wert zu schaffen. Indem ich die hauptsächlichsten der seit Goethes Tod behandelten tragischen Motive im Nachfolgenden skizzire, glaube ich dabei die bedeutendsten Schöpfungen unserer modernen Dichtung zu behandeln, da ja die Ausbildung komischer Motive nie eine Eigentümlichkeit unserer Literatur war und auch unserer modernen Literatur fast ausschliesslich dichterische Schöpfungen mit tragischen Motiven ihre Physiognomie geben. Der Raum eines Grundrisses gestattet selbstverständlich nur das Grossartigste zu erwähnen, worunter ich solche Schöpfungen verstehe, welche bedeuende Motive in der vollendetsten dichterischen und künstlerischen Form behandeln. Jede nur dem Bedürfnis der Unterhaltung dienende Literatur ist also von vornherein ausgeschlossen.

Bezüglich der deutschen Dramatik ist ein Rückschritt seit der klassischen Periode nicht zu läugnen. Denn wir können es Rückschritt nennen,

dass die deutsche Dramatik nach Goethe nur in seltenen Fällen neue Motive gefunden hat, im Uebrigen jedoch in den Bahnen der Klassiker blieb, ohne dieselben zu erreichen. In Bezug auf Neuheit der Motive ist uns die moderne französische Dramatik und wohl auch die eines Björnson und Ibsen überlegen. Woher dieses Missverhältnis sich schreibt, dieses zu ergründen, ist nicht Sache meiner Abhandlung. Vielleicht besteht es, weil es die modernen Dramatiker mehr lieben, nach dem Muster unserer Klassiker historische Stoffe auf die Bühne zu bringen, anstatt aus dem reichen Born ihres zeitgenössischen Lebens zu schöpfen. Kann man nun auch die moderne deutsche Epik als einen blosen Versuch, zumeist auf den Motiven der mittelalterlichen Epik Neues zu bauen, ja als eine galvanisierte Leiche bezeichnen, so liegt doch in ihr ein wesentlicher Fortschritt unserer deutschen Dichtung, da sie in ihren Stoffen Neues gefunden und uns die deutsche Vergangenheit in für das moderne Empfinden verhältnismässig neuen Motiven dargestellt hat. Ein unbedingter Fortschritt ist auch in der Lyrik zu beobachten. Dieselbe hat uns völlig neue Motive gegeben. Am ersichtlichsten

ist der Fortschritt in unserm modernen deutschen Roman und der modernen deutschen Novelle. Der deutsche historische Roman seit Goethe kann als eine ganz neue Schöpfung gelten. Wenn das Gebiet des Romans auch gegenwärtig überwuchert ist, dürfen wir doch die ganze Kunstgattung nicht über Bord werfen, sondern es soll vielmehr unsere Aufgabe sein, sorgfältig zu sichten und die Weizenkörner von der Spreu zu sondern. Der Roman ist auch die natürlichste Form für die vielfach neuen tragischen Motive, die sich aus unserer modernen Culturwelt ergeben, weil diese in ihm mit allen ihren Details erschöpfend behandelt werden können.

Noch weit in die Zeit nach Goethes Tod erstrecken sich die Wirkungen der deutschen Romantik, von denen wir auch heutzutage noch nicht ganz befreit sind. Dass Heinrich Heine eigentlich als der letzte Romantiker gelten kann, ist bekannt. Die Verirrungen der deutschen romantischen Schule, ihre verblassten Ideen und verwässerten Charaktere werden sich nie und nimmer läugnen lassen. Stets blühen wird aber auch manche der herrlichen Schöpfungen, welche diese Richtung hervorgebracht hat; und selbst der Spötter Heine,

der sich in einer eignen Schrift über viele unter den Romantikern lustig macht, kann andern wiederum seine vollste Anerkennung nicht versagen.

Es sind ausser Heine eigentlich nur vier Angehörige der romantischen Schule, welche heutzutage noch modern genannt werden können, das heisst vom grossen Publikum gelesen werden. Die Schlegel, Tieck, Novalis, Immermann u. s. w. gehören für viele nur mehr dem Bereich der Literaturgeschichte an. Heute noch gesungen werden die Lieder Eichendorffs, heute noch gelesen werden Fouqués bezaubernde „Undine“, Chamissos Gedichte und eigenartiger „Peter Schlemihl“, wie auch die phantastischen Produkte eines Amadäus Hofmann, wenn dieselben auch von den Franzosen noch viel höher geschätzt werden. Es würde Gegenstand einer eigenen Abhandlung sein, Hoffmanns Einfluss auf die französische Literatur nachzuweisen. Ich will hier nur erwähnen, dass vieles Bizarre aus seiner Manier hinübergenommen wurde. Zu den auffallendsten Beispielen zählen wohl ein Roman Edmond Abouts, der ebensogut aus der Feder Hofmanns stammen könnte: „Der Mann mit dem

abgebrochenen Ohr“ und Alfred de Mussets „Bekenntnisse eines Sohnes des Jahrhunderts“, in welchem eigenthümlichen Werk der Dichter sein unseliges Verhältnis zur George Sand schildert. Auch Musset hat dieses Werk in der Ekstase des Schnapsrausches concipiert, wie Amadäus Hoffmann seine spätern bizarren Phantasien.

Die mit der sentimentalen, dem wirklichen Leben oftmals abgewandten Richtung der romantischen Schule in mancher Beziehung stehende Schicksalstragödie eines Zacharias Werner, Müllner und Houwald, welche vornehmlich das tragische Motiv pflegte, darf als vollständig versunken gelten. Die tragischen Motive der Schicksalsdramatik entbehren jedes künstlerischen Wertes. Das Schicksal als tragisches Motiv kann höchstens in der antiken Dramatik in Verbindung mit dem alten Götterglauben Verwertung finden. In seiner Anwendung auf moderne Verhältnisse wirkt es oft wie ein deus ex machina, schwebt also an der verhängnisvollen Grenze zwischen Tragik und Komik.

Die deutsche Romantik vereinigt zwei Richtungen in sich. Die erste hat sie überkommen

aus der klassischen Periode, das Bewusstsein nämlich der antiken Schönheit, die zweite hat sie selbst aus dem Staube der Vergangenheit geschöpft, die Schwärmerei nämlich für unsere deutsche Vorzeit mit allen ihren mystischen und phantastischen Schnörkeln, durch die sie die Phantasie der Dichter selbst weiter bildete. Daraus ergiebt sich der notwendige Gegensatz zwischen der antiken Klarheit und der dunkeln, ahnungsvollen deutschen Vorzeit, wie dieselbe von den Romantikern in dem Gewande der christlichen Religion aufgebaut wird. Es ist, wenn wir es malerisch ausdrücken wollen, der Gegensatz zwischen dem ewig blauen griechischen Himmel und einem gothischen Dom mit Orgelton und Weihrauchwolken. Das wiedererstandene Mittelalter mit allen seinen phantastischen Auswüchsen gilt den Romantikern als das Wirkliche und für ihre dichterische Conception Gegenwärtige, die herrliche, lichte Antike als das Versunkene. Die christliche Religion war die Ueberwinderin der heidnischen Antike. Der Volksglaube spielte herein und umwob die antike Götterwelt mit jenem gespenstigen Zauber, der ihr schon durch das ganze Mittelalter innewohnte. Die lichten

Gestalten des griechischen Olymps, die schönen Göttinnen wurden auf eine Stufe gestellt mit den Geistern und unheilbringenden Dämonen der christlichen Legende. Dennoch war der Farbenzauber dieser prächtigen antiken Welt so mächtig, dass sich der dichterische Geist der ganzen romantischen Schule einer gewissen Wehmut nicht erwehren konnte, wenn er daran gedachte, dass alle diese Schönheit auf ewig versunken sei. Der Contrast zwischen Christentum und heidnischem Wesen, welch letzteres, nur mehr unter der Hülle der Nacht lebend, seine Existenz fristet, giebt an und für sich ein tragisches Motiv; und dieses Motiv ist auch das hauptsächlichste, welches in immer neuen Gestaltungen durch die Werke unserer Romantiker geht. Schon Goethe hat es in seiner „Braut von Korinth“ berührt.

Eine wunderbare Ausgestaltung sollte es bei Eichendorff finden. Die übrigen tragischen Motive in Eichendorffs Lyrik sind meistens aus volksthümlichen Vorstellungen gegriffen, ja sie bringen nicht viel mehr Neues, als bereits das alte deutsche Volkslied in sich birgt. Das Scheiden eines Wanderknaben von seinem Lieb, den Ring als Pfand der Treue und, so

die Treu gebrochen, auch das Brechen des Ringes, einen Fiedler, der zum Hochzeitsreigen geigt und dessen warmes Lieb dereinst die Braut gewesen. So bauen sich auch Eichendorffs tragische Motive in der Regel auf jenen uralten Contrast, den das Volkslied verwendet, auf den Contrast nämlich zwischen vergangenem Glück und gegenwärtigem Elend. Durch die meisten Lieder Eichendorffs spielt jedoch Sonnenschein und Liederlust. Er versteht es nur in den seltensten Fällen, ein geeignetes Locale zu schaffen, in dem sich ein tragisches Motiv wirksam abspielen könnte. Seine meisten Motive, die halbwegs an das Tragische anklingen, kommen nicht zum wirklich tragischen Schluss; es ist vielmehr nur ein angeschlagener tragischer Accord, der in des Dichters Seele auftaucht und ohne vollendet zu werden, in sich selbst verträumt. Mit dieser Eigenschaft der tragischen Motive bei Eichendorff stimmen denn auch die Locale, welche er für dieselben schafft, wunderbar überein. Es ist eine ganze Märchenwelt, oft in einen Schleier gehüllt, in verschwommenen Umrissen nur halb angedeutet, die sich vor dem geistigen Auge des Lesers in den Eichendorffschen Gedichten ent-

wickelt. Waldeinsamkeit, durch welche die Quellen gehen; der Wind, der durch die Wipfel rauscht; oder eine Mondnacht, in der das leuchtende Gestirn seine Silberfäden über Wald und Flur spinnt; alte Bronnen, die verschlafen rauschen; das blinkende Band eines Flusses, das sich langsam bewegt durch die Landschaft schlingt; eine schöne Sommernacht, durch welche der Ton des Posthorns schallt, und ähnliches.

Will uns Eichendorff ein tragisches Motiv schaffen, so führt er uns gewöhnlich überirdische, längst von dem Thron ihrer Macht gestürzte Kräfte in Verbindung mit dem sterblichen Menschen vor. Also was ich früher erwähnte, den Contrast zwischen der Antike, die nur mehr in gespenstiger Nacht auflebt, und der christlichen Welt. Und wie tragisch weiss uns Eichendorff eine solche gespenstige Nacht zu schildern, wo der Mondenschein die Thäler weit und breit verwirret und die Bächlein wie verirrt durch die Einsamkeit gehen. Wer sich in den ganzen Zauber einer solchen Nacht hineinleben will, der lese Eichendorffs Gedicht: „Der stille Grund“. Ein umgestürzter Nachen im stillen See — und wenn nicht der Klang der Morgenglocken den Wanderer errettet hätte,

wäre er niemals zurückgekehrt aus dem stillen Grund. Auch anderswo beschreibt Eichendorff oftmals eine solche geisterhafte Nacht. Man versetze sich in ihren ganzen Zauber: Wenn die Wolken schreckhaft wechselnd über den Himmel gehen, dass man wahnsinnig werden müsste, wenn man lange hineinsähe, bald wie ungeheuere Mondgebirge mit schwindelnden Abgründen und schrecklichen Zacken, ordentlich wie Gesichter, bald wieder wie Drachen, oft plötzlich lange Hälse ausstreckend: und darunter schiesst der Fluss heimlich wie eine goldene Schlange durch das Dunkel. Dann erst die Gegend, in der eine solche Mondnacht webt und waltet. Die Gipfel von ihrem zauberischen Schein beglänzt neigen sich flüsternd gegeneinander, als ob sie sich küssen wollten. Alte Wunderbilder ragen zertrümmert empor, und ein blühender Garten ist in reizender Verwilderung über sie gewachsen. Wie kann das tragische Motiv der versunkenen Antike grossartiger und zugleich klarer ausgedrückt werden, als es Eichendorff thut, indem er uns ein Bild von Italien entwirft. Frau Venus, die das Locken der muntern Vögel gehört hat, steigt wieder empor in die lichte

Frühlingswelt und sucht die alten Stellen, wo sie einst ihre Verehrung gefunden. Aber da wächst das Gras, und ein und aus zieht der Wind. Nicht mehr findet sie ihre Gespielen, und ihr schöner Leib muss zu Stein werden, denn ein anderes Frauenbild erscheint über Land und Wogen, die Madonna. In dieser Darstellung liegt ein grossartiges tragisches Motiv, das nicht so bald übertroffen werden wird. Der Gedanke, die liebe Frau der Griechen der lieben Frau der Christen gegenüberzustellen und sie so sachte besiegt werden zu lassen, wie durch eine Naturnothwendigkeit, ist ganz Eichendorffisch.

Es giebt ein Werk Eichendorffs, in welchem dieses auf den Contrast von versunkener Antike und Christentum aufgebaute tragische Motiv am herrlichsten verkörpert wird, die kleine Novelle „Das Marmorbild“, in der sich auch die früher erwähnte Schilderung als Lied findet. Florio, der Held der Novelle, ist schon in Gefahr, ganz in dem Zauber der antiken gespenstigen Welt zu versinken, als er leise aus dem tiefsten Grund der Seele wünscht, dass der Herr ihn nicht verloren gehen lasse in der Welt. Damit ist der Zauber gebrochen, der prachtvolle Palast,

in den er getreten, wird zum alten Gemäuer, auf dessen Fenstergesims das Gras wächst. Wiederum die Tragik, dass die antike Welt weichen muss vor einem einzigen Gedanken an den Gott der Christen.

Eichendorffs Roman „Ahnung und Gegenwart“ enthält das alte tragische Motiv der unerwiderten Liebe. Um was jedoch der tragische Höhepunkt des Schillerschen Motives im „Ritter Toggenburg“ zu rührselig und farblos ist, um das ist der Ausgang dieses Motives bei Eichendorff zu grell, phantastisch und grauenhaft. Am Vornehmsten hat unter den neuern Dichter das Motiv der unerwiderten Liebe vielleicht Paul Heyse in seiner „Weisheit Salomonis“ gestaltet, worauf ich noch später zu sprechen komme.

Das tragische Motiv, welches sich aus der Verbindung überirdischer Mächte mit dem Menschen ergiebt, spielt auch durch Fouqués „Undine“. Ich halte dieselbe nicht für so bedeutend, als Eichendorffs „Marmorbild“, welches in seiner ganzen Anlage grossartiger und erhabener ist, obwohl „Undine“ vielleicht gerade durch ihren volkstümlichen und märchenhaften Stil mehr gelesen wird. Der grösste Unterschied,

welchen die Volkssage zwischen Gespenstern, die der antiken Welt entstammen, und lebenden christlichen Menschen macht, ist der, dass diese Gespenster keine Seele besitzen, sich aber unaussprechlich nach einer solchen sehnen. Ein herrliches tragisches Motiv voll Wehmut und doch mit einem Lichtblick in sich! Wenn es nämlich einem solchen Wesen gelingt, ein Menschenherz an sich zu fesseln, bekommt es eine Seele, kann sterben und in den christlichen Himmel kommen. So ist auch Undine, eine seelenlose Wassernixe das treue Weib des Ritters Huldbrand von Ringstetten geworden. Allerdings ruht auf einem solchen Verhältnis von Anfang an der alte tragische Fluch, dass ein Bund mit Geistern dem Menschen selten Glück bringt, weil eben das Wesen der Geister zu sehr verschieden ist von dem der Menschen. So wird Huldbrand seiner Undine untreu, und damit ist sein Verhängnis besiegelt. Das tragische Motiv wird zum vollkommen berechtigten Schluss geführt, indem Undine den Ritter an seinem Hochzeitstag mit einem sterblichen Weib durch ihren Kuss tötet.

In ähnlicher Weise leitet aus der Ver-

bindung mit Geistern Chamisso ein tragisches Motiv in seinem „Peter Schlemihl“, der dem Teufel seinen Schatten verkauft. Allerdings lässt es sich der Dichter in der Ausgestaltung seines Werkes nicht angelegen sein, die volle Tragik dieses Motivs auch immer durchzuführen, da sich ja aus demselben oft unwillkürlich komische Seiten ergeben. Eine durchaus consequente Ausbildung dieses tragischen Motivs finden wir in einer Novelle des Amadäus Hoffmann, „Die Abenteuer der Sylvesternacht“, der einen Menschen sein Spiegelbild verkaufen lässt. Chamissos Lyrik trägt die Vorzüge und Schattenseiten der romantischen Schule in gleicher Weise an sich. Er hat sensationell-tragische Motive geschaffen voll des Grauens und daneben wiederum Motive von einer schlichten und kindlichen Hoheit, wie z. B. die stille in sich versenkte Tragik seiner „Alten Waschfrau“, die sich selbst das Sterbehemd genäht hat in ruhiger Erwartung des herannahenden Todes. Es liegt ein Stück Weltschmerz in diesem Gedicht, der jedoch durch seine Versetzung in eine Idylle viel von seiner ursprünglichen Herbheit verliert.

Amadäus Hoffmann ist es hauptsächlich, der seine tragischen Motive fast durchgehends auf solche

gespenstige Beziehungen gründet. Wir finden bei ihm, dessen Werke oft als Auswüchse der Romantik gelten müssen, fast nirgends die mitunter lichtvolle, gemütreiche und träumerische Stimmung wie bei Eichendorff und andern Romantikern. Ueberall Dunkel und Nacht, höchstens durch gespenstige Beleuchtung erhellt. Seine tragischen Motive stehen in einem innern psychologischen Zusammenhang mit dem Local, in dem sie sich abspielen, bedingen dasselbe oft oder entwickeln sich sogar aus demselben und werden von ihm bedingt. Am deutlichsten tritt dies in seinem phantastischen Märchen „Der goldene Topf" hervor, in welchem die wunderliche Scenerie eigentlich mehr handelt, als die in derselben auftretenden Personen, und die Personen im Grunde nur das sprechen, was ihnen die Scenerie eingiebt. Es ist das ein interessantes Beispiel, wie ein aus einer grotesken Umgebung der handelnden Personen sich entwickelndes tragisches Motiv rückwirkend sich in den Personen und den durch dieselben herbeigeführten Handlungen verkörpert. Amadäus Hoffmanns bedeutendstes Werk sind „Die Elixire des Teufels", welchen ein höherer dichterischer Wert zuerkannt

werden muss, wenn auch Einzelnheiten der Ausführung abstossen. Auch hier wieder das Verderben des Kapuziners Medardus, der von dem Teufelselexir in der Reliquienkammer seines Klosters trinkt und immer tiefer und tiefer sinkt. Hoffmann hat dieses Motiv sehr fein psychologisch durchgebildet bis zu den grauenhaftesten Momenten, in denen sich nicht mehr entscheiden lässt, ob man die Darstellung des Wahnsinns an Medardus in sich aufnehmen oder an den Wahnsinn des Dichters glauben soll. Das Motiv der „Elixire des Teufels“ ist nicht einheitlich auf eine Spitze geführt, sondern bricht an verschiedenen Punkten hervor, wie die Lava aus den einzelnen Kratern eines Vulkans. Als einer der gewaltigsten Endpunkte dieses Motivs darf wohl die Erscheinung des Doppelgängers in Medardus Kerker gelten. Die beiden Romantiker Eichendorff und Amadäus Hoffmann sind keineswegs ohne Einfluss auf die moderne deutsche Malerei geblieben. Man könnte Böcklin als den Eichendorff der Malerei bezeichnen, während die Art von Gabriel Max starke Einflüsse von Hoffmann wie auch von Brentano und den rein romantischen Elementen bei Heine in sich trägt. Die tragischen Motive,

welche die verhängnisvollen Berührungen zwischen Geisterwelt und sterblichen Menschen behandeln, gehen bis auf unsere Zeit und werden namentlich in der Lyrik wohl nie aussterben, weil sich immer neue Gefühlsmomente aus ihnen ergeben. Das Heinesche Motiv von dem gespenstigen Wesen, welches Liebe bietet und dafür der Seele Seligkeit fordert, kehrt in unzähligen Variationen wieder. — Ein Werk möchte ich noch kurz erwähnen, nämlich Immermanns „Epigonen", das mir in die obige Betrachtung hineinzupassen scheint. Wenn es auch nicht den gespenstigen Gegensatz zwischen alter und neuer Zeit behandelt, so beruht doch sein ganzer Grundzug in seiner modernen Ausführung auf einem tragischen Motiv, nämlich dem Gegensatz zwischen alter und neuer Zeit, dem wehmutsvollen Rückblick auf die alte Zeit und dem schmerzlichen Bewusstsein der neuen, welcher der Fluch des Epigonentums anhafte und die an allen den Lasten zu tragen habe, welche sich auf jede Nachgeburt vererben.

Obwohl der Dichter noch zu Goethes Lebzeiten gestorben ist, müssen dennoch die tragischen Motive Heinrichs von Kleist einer kurzen

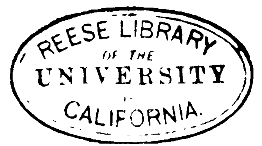
Betrachtung unterzogen werden, weil Kleists dichterische Thätigkeit mehr der Zeit nach Goethes Tod angehört, indem sie erst damals bekannt und gewürdiget wurde.

Kleists tragische Motive sind aus der romantischen Schule hervorgewachsen und können sich nie von einem gewissen phantastischen und gespensterhaften Charakter, der sich oft bis zum Somnambulismus steigert, freimachen. Dennoch können wir Heinrich von Kleist, der trotzdem nicht mehr als ein unbedingter Anhänger der romantischen Schule bezeichnet werden darf, den bedeutendsten Dramatiker der Deutschen seit Schiller und Goethe nennen. Am nächsten die Grenze des Grässlichen berührend ist das tragische Motiv der „Familie Schroffenstein“, welches sich mit dem Romeo- und Julia-Motiv Shakespeares deckt. Während jedoch Shakespeare die Feindschaft der Montecchi und Capuletti nur in einzelnen Zügen und feinsinnig darstellt, weiss Kleist aus diesem tragischen Motiv der Familien-Feindschaft groteske, ja grausenhafte und spukhafte Züge zu gewinnen, welche eine künstlerische Wirkung des Ganzen beeinträchtigen. Die Tragik des Verhältnisses zwischen Ottokar und Agnes

in den „Schroffensteinern" kann sich daher nicht so erhaben und klar durchgebildet aufbauen, wie es in „Romeo und Julia" der Fall ist. Das Shakespearesche Drama hat den Vorzug, durch seine lyrischen Elemente, welche auch die höchste Tragik der Handlung verklären, während Kleists „Schroffensteiner" fast nur tragische Handlung ohne den lyrischen Ruhepunkt enthalten. Aber auch dieses Erstlingsdrama birgt in sich schon viele Vorzüge der Kleist'schen Muse: die realistische Kraft und Prägnanz der Darstellung, die Bestimmtheit der Charaktere, die lebendige Ausbildung und wirksame Aufeinanderfolge der einzelnen Scenen. Viel kunstvollendeter ist die Behandlung des Motivs aber in Martin Greifs „Pfalz im Rhein", welches Stück uns die Liebe zwischen dem Sohne Heinrichs des Löwen, Heinrich von Braunschweig und der Tochter des Pfalzgrafen bei Rheine, Agnes, in sinniger Weise darstellt. Es ist ein einheitliches tragisches Motiv welches durch die ganzen dramatischen Schöpfungen Kleists geht, und dieses Motiv ist kein anderes, als das seines unglückseligen Lebens. Dasselbe Elend, dieselbe Zerfahrenheit, dasselbe vergebliche Ringen enthalten seine tragischen

Motive. Sie erfüllen durchaus nur eine von den beiden aristotelischen Forderungen, welche von einer tragischen Darstellung verlangen, dass sie Mitleid und Furcht errege, nämlich die Forderung der Furcht. Das tragische Motiv bei Kleist will und beabsichtigt in seiner ganzen Durchführung, lediglich zu erschüttern. Wir werden daher nie finden, dass der Dichter dem Geschmack oder den empfindlichen Nerven des Publikums irgend welches Zugeständnis macht. Er bildet sein Motiv consequent durch bis zur höchsten Spitze, und wenn diese auch gleichbedeutend wäre mit Grauen und Entsetzen. Die Art Heinrichs von Kleist erinnert in ihrer Grossartigkeit unmittelbar an den Sophokleischen „Aias“, in welchem uns ebenfalls keine aus dem tragischen Motiv sich ergebende Consequenz erspart bleibt. Kleists „Penthesilea“ führt ein altes Motiv, welches bereits Torquato Tasso und später Schiller in seiner „Jungfrau von Orleans“ durch das Verhältnis zwischen Johanna und Lionel gestaltet hat, auf die denkbar grösste Höhe der grellsten Tragik. Wenn man auch dieses Drama als misslungen bezeichnen mag, den Charakter der Penthesilea, welche Achill, ihren Feind, den sie dennoch heiss

liebt, zu zerfleischen trachtet, als überdämonisch und keineswegs mehr bühnengerecht, so ist dennoch das ganze Motiv mit einer so gewaltigen dichterischen Kraft durchgeführt, dass wir unwillkürlich von den psychologischen Effekten der einzelnen Scenen hingerissen und ergriffen werden, ohne uns freilich für diese Art Psychologie begeistern zu können. Einen zartern und gemüthvollern Eindruck macht eine moderne deutsche Novelle, welche ebenfalls das Penthesilea-Motiv behandelt, Laistners „Heinrike". Die wunderbar fein gezeichnete Gestalt der Herzogin Heinrike, die ihren Feind Graf Oettinger heimlich liebt, hebt sich von dem historischen Hintergrunde der Württembergischen Fehden frisch ab. Reich an lyrischen Elementen sind die Scenen, die sich nach der Gefangensetzung des Grafen durch die Herzogin, im Burgverlies ergeben. Durch das Hereinspielen des tragischen Motivs einer frühern Liebsten des Grafen, die von der Herzogin schandvoll an den Pranger gestellt wird, nähert sich das Ganze einem tragischen Schluss. Die Mannweiblichkeit Heinrikens wurde aber durch Laistners künstlerische Gestaltung der sonst grellen Wirkung eines solchen weiblichen Charakters



viel sympathischer als die Kleistsche Amazone. Freilich hat es Laistner nicht verschmäht, reichlich lyrische Elemente in seine Darstellung zu verweben. Einen erquicklichern Eindruck macht die „Hermannsschlacht“ Heinrichs von Kleist schon durch den in ihr tobenden patriotischen Heldenmut, der die Tragik vor Allem in sich trägt durch den bittern Gegensatz zur Demüthigung Deutschlands, welche hauptsächlich in der Seele des Dichters dieses Stück erzeugt hatte. Kleists vorzüglichstes Drama ist „Der Prinz von Homburg“. Es enthält ein tragisches Motiv, das eine befriedigende Lösung findet, den Gegensatz zwischen der selbständigen Tapferkeit eines Kriegers und der beengenden Fessel militärischer Ordnung. Das Hereinspielen somnambulistischer Elemente hebt zwar das Ganze mehr ins Riesenhafte, macht aber anderseits wiederum die Charaktere verschwimmend und schattenhaft und kann als der eigentliche Grund, der in diesem Stück das tragische Motiv zur Lösung bringt, vom Standpunkte einer reinen Kunst nicht vollkommen gerechtfertigt werden. Liebliche lyrische Elemente umranken das Motiv in Kleists „Käthchen von Heilbronn“. Die unbedingte Hingabe des liebenden

Mädchens an den Ritter Wetter vom Strahl, der sie schmählich misshandelt, birgt ein tragisches Motiv in sich, das noch grossartiger würde, wenn Kleist dasselbe aus allgemein menschlichen Elementen und nicht aus dem Wesen des Somnambulismus entwickelt hätte. Das tragische Motiv, dass die Liebe eines Weibes bestehen bleibt trotz Allem, was geeignet wäre, sie zu ertöten, trotz körperlicher Misshandlung und Missachtung aller höheren Gefühle des Weibes, hat ja oft genug die Bestätigung seiner thatsächlichen Existenz im menschlichen Leben gefunden. Ein dem „Prinzen von Homburg" ebenbürtiges tragisches Motiv Kleists ist das in seiner Novelle „Michael Kohlhaas", das Motiv des beleidigten Rechtsgefühls, welches sich gegen das obwaltende Unrecht aufbäumt, in der Verfolgung seines Rechtes jedoch die Bande der allgemeinen Ordnung sprengt und deshalb zu einer Leidenschaft wird, die schliesslich ihre tragische Sühne finden muss. Das Motiv des „Kohlhaas" ist durchwegs mit gesunder Kraft ausgeführt und passt ganz in jene rauhe Zeit, in welcher die Geschichte spielt, da in ihr, wo Recht und Unrecht noch ineinander schwankten und keine bestimmte

Grenze hatten, ein solcher Kampf eines in seinem Rechte beleidigten Mannes vorzüglich verwendet werden kann.

Wie verfehlt es jedoch ist, solche Motive des verletzten Rechtsgefühles in eine moderne Sphäre zu verpflanzen, dafür ist ein lebendiges Zeugnis das Werk eines sonst bedeutenden Dichters, der „Erbförster" von Otto Ludwig. Im „Michael Kohlhaas" wird ein allgemein geltendes Rechtsgefühl verletzt, im „Erbförster" jedoch nur eine persönliche Ueberzeugung, welche mit dem allgemein geltenden Recht nicht in Einklang zu bringen ist.. Aus einem solchen Motiv liesse sich eher eine pathologische Darstellung des Helden, als eine tragische leiten, wie es Otto Ludwig versucht hat. Der Erbförster lebt nämlich in der Einbildung, dass sein Gutsherr ihn nicht absetzen könne. Dadurch, dass dieses dennoch geschieht, entwickelt sich eine ganze Kette von Verhängnissen, die an und für sich wohl tragisch sind, aber keineswegs zusammen ein einheitliches Motiv geben. Ungleich bedeutender ist das Motiv des Bruderhasses, welches uns Ludwig in seiner Erzählung „Zwischen Himmel und Erde" bietet. Es wäre überhaupt

zu wünschen, dass die vielfachen tragischen Motive, welche sich bei näherer Betrachtung aus dem Verhältnis zwischen Eltern und Kindern, Geschwistern zu einander und andern verwandtschaftlichen Verhältnissen ergeben, mehr benützt würden, als es bisher der Fall war. Eine der bedeutendsten Schöpfungen aus neuerer Zeit, welche sich auf ein tragisches Motiv der Ververwandtschaft stützt, ist Theodor Fontane's „Ellernklipp", wenn auch der ganze Vorwurf dieser Novelle beim ersten Anblick abstossend ist, da er die Rivalität zwischen Vater und Sohn, die beide das gleiche Mädchen lieben, darstellt. Bekanntlich hat Kotzebue das gleiche Motiv komisch verwendet in seinem Lustspiel „Die beiden Klingsberg". Theodor Fontane weiss jedoch das ganze Verhältnis in seinen Einzelnheiten bis zum Morde des Sohnes durch den Vater so gewaltig zu geben, dass wir an seiner Novelle vor Allem die Kunst gesunder realistischer Darstellung bewundern müssen. Auf die Verwendung des aus Verwandtschaft sich ergebenden Motivs in Freytags „Markus König" komme ich später zu sprechen.

Erwähnt kann hier noch Dietrich Grabbe werden, der die phantastische Seite der Kleist-

schen Motive bis zur grotesken Unnatürlichkeit ausgebildet hat. Das originellste Motiv Grabbes ist jedenfalls das seines „Don Juan und Faust". Die Tragik desselben leidet jedoch von vornherein an einem unheilbaren psychologischen Zwiespalt, indem ja Faust die Don Juan-Natur schon in sich trägt und der Charakter Don Juans nur eine Entwickelungsstufe des Faustischen Charakters ist. Grabbes Hohenstaufendramen leiden an der ganzen Eigenart des Dichters — an jener unheilvollen Zerrissenheit und Zerfahrenheit. Die Lust, einzelne grossartig sein sollende Scenen zu schaffen, liess den Dichter vergessen auf eine künstlerische und einheitliche Ausgestaltung seiner Motive.

Eine den Klassikern abgelauschte edle und einheitliche Durchbildung des tragischen Motivs finden wir bei Franz Grillparzer. Das Motiv gründet sich bei ihm meistens auf einen Fluch oder ein unabwendbares Verhängnis, wenn dieses auch nur in seinem ersten Drama, der „Ahnfrau", äusserlich und sinnlich greifbar hervortritt. Wir werden jedoch sehen, wie fein psychologisch ausgebildet dieses Motiv des Fluches auch in den übrigen bedeutendsten Dramen Grillparzers

ist. Das zweite tragische Motiv, welches man bei Grillparzer beobachten kann, ist das der Selbsttäuschung und Verblendung, welches wiederum den tragischen Conflict der schliesslichen Enttäuschung und des darauffolgenden Untergangs mit sich bringt. Rein äusserlich tritt dieses Motiv der Verblendung in der „Ahnfrau“ zu Tage, in welcher der Räuber Jaromir in allerdings nur platonischer Liebe zu seiner eigenen Schwester entbrennt und, ohne es zu wissen, seinen eigenen Vater tödtet. Es ist hier das alte tragische Motiv der Oedipussage anders verwendet, welches in seiner naiven Hoheit uns ohne weitere psychologische Motivirung, sondern nur aufgebaut auf den durch das Schicksal herbeigeführten Zufall, entgegentritt. Fein psychologisch ausgearbeitet hat Grillparzer dieses Motiv der Verblendung in seiner „Sappho“. Ich bin nicht einverstanden damit, dass man die „Sappho“ als eine Tragödie der verschmähten Liebe bezeichnet. Das tragische Motiv in diesem Werk beruht vielmehr in Sapphos Selbsttäuschung, indem sie in Phaon mehr zu erblicken wähnt, als er wirklich ist. Es herrscht hier also der alte tragische Contrast zwischen Dichtung und Wahr-

heit vor. Das schliessliche Weichen der Dichtung vor der Wahrheit begründet den tragischen Conflict. Indem Sappho den Tod in den Wellen sucht, adelt sie eigentlich die Wahrheit, das nüchterne, aber mit wunderbaren lyrischen Zügen ausgesponnene Verhältnis zwischen Phaon und Melitta. Gleichzeitig adelt aber der Dichter auch Sapphos Selbsttäuschung, indem ihr tragisches Ende, wenn je eine Schuld in derselben lag, sie sühnt. So hat uns Grillparzer eine hehre Frauengestalt geschaffen als Trägerin eines tragischen Motivs von so gewaltiger Grösse, wie er es in seiner Trilogie „Das goldene Vliess" nicht mehr gestaltet hat. Der höhere Wert des tragischen Motivs in der „Sappho" beruht schon auf dem innern Gegensatz der Heldin dieses Stückes zur Medea, der Heldin in der Grillparzerschen Trilogie. Auf der einen Seite das ideale Weib, welches in selbstloser Hoheit freiwillig auf den Besitz des Heissgeliebten verzichtet, auf der andern Seite das dämonische Weib, welches in seiner ganzen Seele die Eignung zu heisser und unendlicher, jedoch mehr sinnlicher Liebe trägt. Diese Liebe getäuscht, muss sich unwillkürlich ins Gefühl der Rache verwandeln. Auch Medeas

Liebe beruht auf einer Selbsttäuschung und Verblendung. In aufwallender Jugendglut hat sie sich dem geliebten Jason hingegeben. Es sind Flammen, die schon das Erlöschen in sich tragen. Es ist kein Herzensbund auf vollständiger gegenseitiger Harmonie beruhend, es ist nur eine augenblickliche Verblendung, der bittere Enttäuschung folgen muss. Das dämonische Wesen Medeas mit allen seinen Eigenschaften passt nicht zu dem Jasons, wie die dichterische Hoheit Sapphos nicht zu dem schlichten Gemüte Phaons passt. Die Charaktere ergänzen sich nicht gegenseitig zu einem dauernden Bunde, es entsteht auf beiden Seiten eine Leere, welche bei Jason durch sein Verhältnis zu Kreusa ausgefüllt wird, bei Medea durch ihre grässliche Rachethat. Das gleiche Motiv der Selbsttäuschung geht durch „Ottokars Glück und Ende". Hier ist es der masslose Ehrgeiz und die unbegrenzte Herrschsucht, welche den Geist Ottokars verblendet hat. Rudolfs nüchterner Charakter führt den tragischen Konflikt herbei. Wir können ganz das gleiche Verhältnis bemerken, wie im „goldenen Vliess" und in der „Sappho". Auch hier der Untergang eines über die nüchternen Verhältnisse des Lebens

sich hinaustäuschenden Menschen an eben diesen Verhältnissen. Die Darstellung von Melittas Liebe zu Phaon und von der Jasons zu Kreusa, an welcher die Täuschung zerschellt, ist ganz das gleiche Motiv wie die Einfügung des Charakters Rudolfs von Habsburg in „Ottokars Glück und Ende“. In allen Fällen der ewig gleiche Gegensatz zwischen Wirklichkeit und Traum. Das gleiche Motiv, nur in anderer Weise, auf eine nicht so tragische Lösung durchgeführt, spiegelt sich in „Der Traum ein Leben“ wieder, verschwindet aber in seinem dichterischen Wert gegenüber der Grossartigkeit in den bisher behandelten Dramen. Ein rein äusserliches Motiv der Selbsttäuschung finden wir in „Des Meeres und der Liebe Wellen“, wie auch das Verhängnis, welches schliesslich den Untergang Leanders herbeiführt, ein rein äusserliches ist, die verderbliche Flut des Meeres, über deren Weite er sich, zu sehr auf seine körperliche Kraft und die Macht seiner Liebe vertrauend, hieweggetäuscht hatte. Das ganze Hero- und Leander-Motiv eignet sich nicht zu dramatischer Darstellung, da sein Grundkern ein rein lyrischer ist. Wir können daher an diesem Grillparzerischen Drama

mehr die wunderbaren lyrischen Partien anerkennen, als die dramatische Kraft und Wirksamkeit. Ich möchte es eine Elegie nennen auf das Schmerzliche des Todes, wenn er das Liebste dahingerafft hat, eine Elegie jedoch ohne die hohen Töne der Tragik, sondern mehr nach dem Stile jenes alten Volksliedes, dessen hauptsächlicher Inhalt ist: „Ich weine, weil der Tod in der Welt ist". Die rein lyrische Seite seines beliebtesten Motivs hat Grillparzer viel erhebender und ansprechender als in „Des Meeres und der Liebe Wellen" in seiner leider zu viel vergessenen prachtvollen Novelle „Der arme Spielmann" gestaltet. In diese rührende Geschichte spielt wohl das Leben des Dichters selbst hinein. Das Motiv ist in ihr zu einer wunderbaren tragischen Hoheit und doch wiederum zu einer sinnigen Idylle geworden, so dass wir nicht wissen, ob uns ein Schmerz im Gemüte keimt oder eine stille Blüthe, die heimlichen Duft verbreitet.

Das zweite hauptsächliche tragische Motiv bei Grillparzer, das des Fluches und Verhängnisses, ist, wie erwähnt, nur äusserlich und nach dem Muster der Schicksalstragödie behandelt in

der „Ahnfrau“. Zum höchsten künstlerischen Wert erhebt es sich jedoch in der „Sappho“. In diesem Stück trägt das Verhältnis zwischen Sappho und Phaon schon von vornherein das Merkmal des Fluches und Verhängnisses an der Stirne. Im „goldenen Vliess“ ist das Motiv des Fluches sowohl äusserlich als innerlich gestaltet. Aeusserlich durch den Fluch des Aietes und durch den von Phrixus, dem ermordeten Gastfreund her dem goldenen Vliess und mit ihm dessen Besitzer anhaftenden Fluch; innerlich durch den unheilbaren Gegensatz der Charaktere von Jason und Medea. Ottokars masslose Herrschsucht in „Ottokars Glück und Ende“ trägt an und für sich schon den alten biblischen Fluch in sich, dass die Hohen erniedrigt werden sollen. Das Motiv der Königstreue in ihren tragischen Folgen hat Grillparzer behandelt in „Ein treuer Diener seines Herrn“. Dieses Stück macht jedoch einen sehr unerquicklichen Eindruck, da der unnatürliche Servilismus des Bancbanus eine ernst zu nehmende und erschütternde Tragik ausschliesst.

Ich leite hier zu einer anderen Gruppe von tragischen Motiven über, welche sich sämmtlich

auf den Begriffen von Vaterland, Vaterlandsliebe, Vaterlandsverrat und auf das Verhältnis zwischen Herrscher und Unterthanen aufbauen. Das alt-testamentarische Motiv der Judith hat Hebbel dichterisch verwendet in seinem gleichnamigen Drama. Dasselbe ist jedoch als ein entschiedener Rückschritt gegen die biblische Darstellung zu bezeichnen trotz aller seiner einzelnen Vorzüge. Das tragische Motiv, welches in der biblischen Judith liegt, ist viel naiver und erhabener. Hier ist es die Heldenjungfrau, die vom blosen Patriotismus geleitet den Holofernes tötet. Bei Hebbel jedoch spielen noch andere Motive herein, wie das der verletzten Jungfräulichkeit und Scham, das des unbesiegbaren Gefühles der persönlichen Rache und eines persönlichen Hasses der Judith. Durch eine solche Behandlung wird das an sich grossartige Motiv verkleinert. Die Judith sollte nur eine Trägerin der Rechte des Volkes sein und würde als solche die einzige und allein mögliche Rechtfertigung ihrer Handlung in sich tragen. In dieser Gestaltung wäre die Ermordung des Holofernes eine grosse freiheitliche That des ganzen Volkes, während sie bei Hebbel näher

an den Begriff eines Verbrechens streift und daher unwillkürlich die Vorstellung der Schuld aufkommen lässt. Dieses verkleinert und schmälert den wahren und naiven Heroismus, welcher ursprünglich dem Judith-Motiv innewohnt. In Hebbels „Judith" entsteht eigentlich ein neuer Conflict, nämlich der zwischen der Vaterlandsliebe und der Leidenschaft des eigenen Herzens, der für sich wiederum ein besonderes tragisches Motiv abgeben würde, das Geibel in seiner „Sophonisbe" in anderer Beleuchtung unsterblich behandelt hat. Auch Gottschall giebt dasselbe Motiv in seiner „Rose vom Kaukasus", indem er den Untergang der Heldin in ihrem seelischen Kampfe zwischen der Liebe zum Vaterland und der zu einem russischen Officier darstellt. In diesen Zusammenhang gehört auch Martin Greifs herrliches Drama „Corfiz Ulfeldt, der Reichshofmeister von Dänemark", das uns in der Gestalt des Ulfeldt einen ganz eigenartigen Charakter vorführt, der einerseits sein Vaterland in jeder Weise gehoben hat, anderseits jedoch erkennt, dass die Regierung des Königs Friedrich, der nicht die geringste Thatkraft besitzt und dessen Willen durch die Königin

beeinflusst ist, für Dänemark unmöglich sei. Die Begierde Ulfeldts nach thatsächlicher Herrschaft begründet das Entstehen des tragischen Motivs. Er kommt schliesslich dazu, sein Vaterland zu verrathen, und endet durch Selbstmord. Dieses Stück zeichnet sich nicht nur durch ein tief durchdachtes tragisches Motiv, sondern auch durch seinen vollendeten dramatischen Aufbau aus. Ein an Kleists „Prinz von Homburg“ erinnerndes Motiv, dessen anfängliche Tragik einen versöhnlichen Schluss findet, geht durch Martin Greifs vaterländisches Schauspiel „Prinz Eugen“. Der Prinz hat vor der Schlacht bei Belgrad einen kaiserlichen Befehl erhalten, die Schlacht nicht zu liefern. Zu diesem Befehl war der Kaiser veranlasst durch zwei Neider des Prinzen. Eugen beschliesst jedoch missmutig über den Befehl des Kaisers, sich in den Kampf einzulassen, dessen Plan er bereits lange im Kopf hatte. Aus dem glänzenden Sieg ergiebt sich der allmälige Fall der gegen ihn gesponnenen Intriguen. Diese zwei Greif'schen Dramen können wir gerade in Bezug auf die künstlerische Durchbildung ihrer Motive zu den bedeutendsten Schöpf-

ungen unserer modernen deutschen Dramatik zählen.

Hier erwähnt muss auch werden Halms „Fechter von Ravenna“. Das tragische Motiv desselben beruht auf dem Gegensatz zwischen dem beleidigten Vaterland und seinem entarteten Sohn Thumelikus, welcher für dasselbe kein Verständnis mehr besitzt; auf dem Gegensatz zwischen dem verfehlten Ehrgeiz des Gladiators, der seine grosse Aufgabe nicht begreift, und dem Wesen dieser Aufgabe selbst, zu der er durch seine Geburt berufen wäre. Es ist der unheilvolle Gegensatz zwischen dem Adel der Geburt des Thumelikus und seiner gegenwärtigen Entartung, also der alte tragische Conflict zwischen dem sein Sollenden und wirklich Seienden. Der Tod des Thumelikus durch die Hand seiner eigenen Mutter ist eigentlich nur eine Sühne des beleidigten Vaterlandes.

Ein bestimmtes tragisches Motiv, welches sich aus dem Verhältnis zwischen Herrscher und Unterthan ergeben kann, hat Heinrich Laube in dreien seiner Stücke geschaffen, nämlich das Motiv der Liebe einer Königin zu ihrem Unterthan. Dasselbe trägt seine Tragik schon natur-

gemäss in sich, da in ihm der Gegensatz zwischen zwei Gewalten, einer seelischen und einer körperlichen: der jeden Standesunterschied überwindenden Liebe und der jede errungene Grösse beherrschenden Macht, lebt. Es entsteht eine ungleiche Verteilung des gegenseitigen Besitztums. Während unter Liebenden gleichen Standes· das eine die Liebe des andern besitzt und sich in ihr selig fühlt, besitzt die Königin die Liebe ihres Unterthanen, aber auch die königliche Macht, während der Unterthan nur die Liebe besitzt, aber nicht die Macht, durch welche er jeden Augenblick in sein Nichts zurückgeschleudert werden kann. Wenn das Bewusstsein der Herrschermacht das Uebergewicht über die Leidenschaft der Liebe gewinnt, ist der Knoten zum tragischen Conflict geschlungen. Ein solches Verhältnis ist kein einheitliches Glück, sondern trägt durch die in ihm ruhende Verschiedenheit der gegenseitigen Machtverhältnisse die Bedingungen seines Unterganges in sich. Es bildet kein harmonisches Ganzes, sondern ist von allem Anfang an eine Disharmonie. Es ist nicht wie das vereinte Aufspriessen zweier Blüthen aus gemeinsamem Erdreich, sondern wie die Existenz eines Lebe-

wesens in einem dasselbe beherrschenden Element, das es wohl nähren, aber auch jeden Augenblick zerstören kann. Die drei Laubeschen Dramen, welche das tragische Motiv der Königinliebe behandeln, sind: „Monaldeschi“, „Struensee“ und „Essex“, wovon das letzte wohl als das bedeutendste angesehen werden kann. Das auflodernde Gefühl der Rache in dem von der Königin beleidigten Helden, das ihn schliesslich zur offenen Empörung treibt, diese Veräusserlichung des ursprünglich rein seelischen Motivs in staatlichen Verhältnissen, zählt in ihrer genialen Darstellung zu dem Grossartigsten. — Die Tragik einer edlen Herzensleidenschaft zwischen Claudia von Tirol und ihrem Kanzler Wilhelm Biener hat Hermann Schmid in seinem historischen Roman „Der Kanzler von Tirol“ in tief ergreifenden Zügen zu verwerten gewusst. Nur entbehrt die Entwicklung seines Motivs der dramatischen Lebendigkeit. Die einzelnen lyrischen Genrebilder, in denen er sich ergeht, sind allerdings von einem Herz und Gemüt bewegenden Reiz. Unter die bedeutendsten Gestaltungen dieses Motivs in der ausländischen Literatur gehört Walter Scotts „Kenilworth“.

Freilich ist es in diesem Roman nur nach einer Seite ausgebildet, nämlich in der Liebe der Elisabeth, die wiederum nie zu einem ganz offenen tragischen Ausbruch kommt, indem sie nur als eine Glut unter der Asche fortglimmt. Die tragischen Folgen dieser unterdrückten Leidenschaft sind aber gross genug und vielleicht grösser und gewaltiger als die einer hell auflodernden.

Hier eingefügt mögen noch einige Dramen werden, die sich in verschiedenen Motiven ergehen. In seinem „Nero" weiss Greif dem alten düsteren Motiv hochtragische Seiten abzugewinnen, während sein „Marino Falieri" durch die interessanten und kunstvoll aufgebauten tragischen Verwicklungen sich auszeichnet. „Heinrich der Löwe" desselben Dichters giebt uns kraftvoll den tragischen Gegensatz zwischen Heinrich und Barbarossa. Der lyrische Ausklang dieser Tragik ist in dem bereits früher erwähnten Drama „Pfalz im Rhein" gegeben. Dass das tragische Motiv, welches durch die ganze Geschichte der Hohenstaufen geht, kein anderes ist als das alte Sigfriedsmotiv, brauche ich wohl nicht nachzuweisen. Dieses Hinsterben

in der besten Kraft hat nun Greif in seinem „Konradin" darzustellen gewusst und dabei sich enge an das ursprüngliche volkstümliche Motiv angeschlossen. Der Konradin seines Trauerspiels erinnert vielfach an Sigfried, die eigentümliche Figur der Violante Frangipani an Brunhild und Karl von Anjou an den finstern grimmen Hagen. Liebe und Staatsraison geraten in tragischen Conflict in einer erschütternden Herzenstragödie Hebbels, seiner „Agnes Bernauer". Die Heldin wird schliesslich ein Opfer der Staatsraison. Zu Ende des vorigen Jahrhunderts hat Graf Törring denselben Stoff mit oft packend realistischen Zügen dramatisch behandelt. Das Stück ist mit Unrecht verschollen. Hebbels „Maria Magdalena" leidet an einem Grundfehler: dass sich die Heldin dem nichtigen Streber, der sie dann unter feilen Vorwänden verlässt, nicht aus Liebe ergeben hat. Sie findet daher nicht die nötige Teilnahme an ihrem tragischen Schicksal von Seite des Lesers oder Zuschauers. Grossartige Motive der Tragik haben Dichter wie Gutzkow, Wildenbruch und Wilbrandt gestaltet. Letzterer verstand es namentlich in seinen antiken Dramen antike Leidenschaft und Seelengrösse

mit allen ihren tragischen Conflicten dem modernen Empfinden nahe zu rücken. Zu dem Unvergänglichsten gehören die Motive von Mosenthals „Deborah“ und „Sonnwendhof“, von Brachvogels „Narziss“, Albert Lindners „Brutus und Collatinus“. Es würde zu weit führen, sich in das Detail aller dieser Schöpfungen einzulassen. Von eigentümlichem Reiz ist die Dramatik eines Raimund. Ein Lachen unter Thränen. Ein Humor gemengt mit Wehmut und Tragik. Diese Art macht oft den gleichen malerisch-plastischen Eindruck wie der tragische Humor in des jüngeren Holbein Totentanz-Darstellungen. Richard Voss liebt in seinen Dramen wilddämonische und sensationelle Motive, die oft die höchsten Extreme des tragischen Conflictes heraufbeschwören. Dem theatralischen Effekt opfert er oft die Forderungen der reinen Kunst. Wie er ein tragisches Motiv zu gestalten weiss, ist aber in seiner Art dennoch einzig und grossartig. In seiner „Eva“, welches Stück ich trotz vieler ungestümer Auswüchse als eines seiner bedeutendsten bezeichnen möchte, tritt seine Art fast typisch zu Tage. Vier tragische Motive schlingen sich durch das ganze Drama. Ein Ehebruch, ein Falliment, ein

Tod im Zuchthaus und die Ermordung eines Wüstlings durch dessen Geliebte. Mehr sympathisch wird die Art Richard Voss' in seinen Romanen und Novellen, da der fortlaufende epische Faden Manches mildert. Aber auch hier stört die mitunter manierierte und hastige Sprache, das schlagwortartige Um- und Aufstellen einer Scenerie.

Als ziemlich verfehlt darf der Versuch gelten, das tragische Motiv der Nibelungensage oder anderer deutscher Heldensagen sammt den Trägern dieser Motive auf die moderne Bühne zu verpflanzen. Es sind hier zwei an und für sich sehr bedeutende Schöpfungen zu nennen, die aber beide an einem Conflicte leiden, nämlich Hebbels „Nibelungen“ und Geibels „Brunhild“. Das Problem, die alte Heldensage auf der Bühne neu aufleben zu lassen, ist sehr gewagt. Die tragischen Motive der alten Heldensage bauen sich oft auf die rein körperliche Kraft der Helden, die sich in ihrer Reckenhaftigkeit auf der modernen Bühne natürlich nicht wiedergeben lässt. Der Dramatiker wird daher gezwungen, seelische Momente einzuführen, auf denen er sein tragisches Motiv baut, und diese

Aufgabe ist eine überaus schwierige. Rückt er diese seelischen Momente unserm modernen Empfinden nahe, so geht die Ursprünglichkeit des volkstümlichen Motivs verloren. Trachtet er diese Ursprünglichkeit zu wahren, so ist unserem modernen Empfinden das Motiv in seinen einzelnen Partien wieder unverständlich. An diesem Zwiespalt kranken sowohl Hebbels „Nibelungen", als Geibels „Brunhild". Vortrefflicher hat es noch Hebbel verstanden, die alte urwüchsige Kraft mit uns nahegerücktem seelischem Empfinden zu vereinigen. Die tragischen Motive unserer alten deutschen Heldensage eignen sich überhaupt mehr für eine epische oder lyrische Darstellung. Wir finden daher in modernen Balladen und Romanzen, Märchen und Sagen nach alten Mustern den ursprünglichen naiven Ton viel besser getroffen. Es ist auch zu einer besondern Aufgabe der Kunst der Malerei sowohl als der Plastik geworden, tragische Motive aus unserer alten Heldensage zu verkörpern. Die Kunst ist im Stande, ein solches oft nur auf körperlicher Kraft beruhendes heroisches Motiv viel anschaulicher zu geben. In dramatischer Darstellung hat die Musik leichteres

Spiel, weil sie das tragische Motiv der Handlung mit dem Motiv in der Musik versetzen kann und so zu einem wirksamen Gesammteindruck kommt. Die Aufgabe des musikalischen Motivs ist es geworden, das Riesenhafte und Heroische an den Trägern der tragischen Motive unserer Heldensage begreiflich und anschaulich zu machen. Richard Wagner hat es namentlich verstanden, das tragische Motiv der Dichtung und Musik in eins zu verschmelzen. Damit zusammenhängend sind Peter Lohmanns Versuche, das poetische Motiv mit dem musikalischen zu vereinigen, in seinen Dramen: „Essex“, „Masaniello“, „Die Rose vom Libanon“ u. s. w. Manchmal gelungen, manchmal durch die Manier misslungen. Einzufügen wäre hier noch, dass den Ton des alten Volksmärchens nicht nur in seinen komischen, sondern auch in seinen tragischen Motiven in meisterhafter Weise die Brüder Grimm und Ludwig Bechstein getroffen haben. Sie verstanden es, die Naivität der tragischen Motive des Volksmärchens in der einfachsten Form zu geben. Das tragische Motiv stellt sich bei ihnen dar ohne jede Reflexion, sich nur in der Aufeinanderfolge der Handlung entwickelnd.

Auf die einzelnen tragischen Motive in der modernen deutschen Lyrik kann natürlich wegen Ueberfülle des Stoffes nicht eingegangen werden. Ich muss mich vielmehr auf eine knappe, allgemeine Charakteristik namhafter Lyriker beschränken. Bei Geibel und Uhland werden die tragischen Motive durch den volkstümlichen Ton und bei Uhland hauptsächlich auch durch das volkstümliche Gewand, in das sie sich kleiden, gehoben. Uhland darf als origineller gelten und ist in der Durchbildung seiner tragischen Motive fern von jener sentimentalen Süsslichkeit, die Geibel nur zu oft anhaftet und die Tragik zur Rührseligkeit werden lässt. Dagegen ist Geibel in der Durchbildung seiner Motive raffinierter. Er liebt es, mehr Verwicklungen zu schaffen, während Uhlands Motive schlicht und gerade sind und meistens direct aus dem Volk, seinen Sagen, seinen Ueberzeugungen und seinem Leben gegriffen werden. Ein hauptsächlicher Grund, warum die Motive bei Uhland einfach und naiv durchgebildet sind, liegt auch in dem volkstümlichen Charakter der Personen, die er zu Trägern dieser Motive macht und in der äusserlichen Skizzierung dieser Träger bis auf ihr volkstüm-

liches Gewand. Wir sehen Sänger, Könige, Königstöchter, Ritter und Knappen vorüberziehen, die Sänger mit der Harfe, die Könige mit wallendem Purpurmantel und die Königstöchter liebreizenden Antlitzes, mit fliessendem Haar, die Ritter im Harnisch, strotzend von Kraft. Die tragischen Motive bei Geibel sind mehr auf seelische Momente aufgebaut und dem modernen Empfinden berechnend angepasst. Uhland steht ganz auf dem Boden der alten Volks- und Heldensage und baut oft auf die rein körperliche Kraft seiner Helden ein tragisches Motiv, wie diese Weise ja ein besonderes Merkmal der naiven Volksdichtung ist. Uhland ist so recht der Dichter nach dem Herzen des deutschen Volkes, der Lieblingssänger der Jugend, der deutschen Frauen und Mädchen, eine Quelle der Lebensweisheit für Männer und Alte. Bewundernswürdig ist es, wie er mit seinem Motiv, mit den handelnden Personen auch das Lokale aufbaut. Das Lokale, in dem er seine Motive spielen lässt, ist bei ihm nicht so verschwommen wie bei den Romantikern. Wir bekommen ein deutliches Bild voll Klarheit und Prägnanz. So geschieht es denn, dass man in der Uhlandischen

Poesie gleichsam als äussere Umrahmung derselben ein ganz bestimmtes Lokale aufragen sieht. Wenn man an Uhland'sche Balladen und Romanzen denkt, ist es, als ob man durch weite Säulenhallen wandern würde, vorbei an hohen Bogenfenstern, durch die der Frühjahrssonnenschein allgewaltig bricht, neben denen die Zweige ranken, durch die der Duft der Blüthen aus herrlichen Gärten dringt und das melodische Plätschern der Brunnen. Wenn Ludwig Uhland tragische Motive in seinen lyrischen Dichtungen gestaltet, so ist der Schmerz derselben echt, tief empfunden, niemals manieriert. Die Entwicklung der Tragik bis zu ihren Höhepunkten geschieht oft schlagartig schnell, der Höhepunkt ergiebt sich folgerichtig und ist zumeist von einer niederschmetternden tragischen Wucht, wobei die namentlich Uhland eigene Art vorherrscht, dass dieser Zielpunkt des tragischen Motivs zugleich eine hehre Lebenswahrheit verkörpert und einen lichten Ausblick auf dieselbe gewährt. Durch die Zusammenstellung eines tragischen Unterganges mit der Existenz einer die Ursachen dieses Unterganges hervorrufenden Macht geräth ein schöner Zug von Heroismus in die

Tragik des Motivs. Entweder steht der Heroismus im activen Sinn auf Seite der den Untergang herbeiführenden Macht, wenn dieser Untergang ein gerechtfertigter vom Standpunkt einer sittlichen Weltordnung war — oder er wird zum passiven Heroismus des einer dämonischen Macht Erliegenden. Dieses Heroische in Uhlands tragischen Motiven in Verbindung mit dem prägnanten Lokale, das er aufstellt, erklärt es, dass sich der Höhepunkt der Tragik auch oft im Lokale, in einem äusserlichen Untergang und Sturz kundgiebt. Wir können dies gerade in des „Sängers Fluch" beobachten. Der Höhepunkt der Tragik prägt sich neben dem ruhmlosen Untergang des frevelhaften Königs dem Gemüt des Lesers noch deutlicher ein durch die Schilderung der zerstörten Hallen, des öden Haidelandes an Stelle der einstigen Gärten. Auch hier neben der Tragik des Unterganges der heroische Lichtblick auf die Macht des beleidigten Sängers. Die Kunst des lokalen Stimmungsbildes, in dem Uhland oft ein Motiv gipfeln lässt, finden wir vielleicht nur noch bei Conrad Ferdinand Meyer, in anderer Art in den Naturbildern Martin Greif's. Als Beispiel für die

Uhland'sche Kunst in solchen Stimmungsbildern möchte ich nur noch sein „Märchen“ erwähnen. Arndt und Körner haben dem auflodernden Drang des deutschen Geistes nach Freiheit Worte verliehen. Uhland hat uns hauptsächlich diesen Geist selbst gegeben in seiner ganzen Entwicklung von der Naivität des Märchens bis zur Grösse deutscher Thatkraft, deutschen Heldentums. Dass Ludwig Uhlands beide Schauspiele „Herzog Ernst von Schwaben“ und „Ludwig der Baier“ nicht den Weg über die deutschen Bühnen gefunden haben, ist kein günstiges Zeichen für den Geschmack unseres Publikums. Sie hätten es durch ihr kräftiges Leben verdient.

Eine Uhland verwandte Natur ist Simrock. Auch bei ihm die schlichte und doch gewaltige Darstellung. Der Ausführung des Motives haftet allerdings öfter ein antikisierender Schnörkel an, der aber das Ganze nur reizender macht und ihm einen eigenen Geschmack verleiht, welcher durch seine Frische Herz und Gemüt des Lesers erquickt. Sentimentale Floskeln wird man in Simrocks tragischen Motiven vergebens suchen. Sie ruhen ja auch meist auf dem starken Nacken der alten deutschen Helden, deren wuchtigen

Tritt man durch die Simrock'schen Balladen und grösseren epischen Dichtungen dröhnen hört. Freiheiten der Form lassen sich sowohl bei Simrock als Uhland nachweisen.

Auf den alten deutschen Volksglauben und die Geschichte des deutschen Volkes baut auch Martin Greif die tragischen Motive seiner Lieder und Balladen. Er hat es in den Liedern verstanden, in unübertrefflicher Weise kurze Stimmungsbilder, welche unmittelbar aus dem Wesen des Volkes hervorgehen und irgend ein tragisches Element in sich bergen, zu entwerfen. Er vereint in seiner Dichtungsart den Zauber der Eichendorffschen Romantik mit der Klarheit Goethes. So liebt er namentlich auch alte Märchenstoffe zu behandeln, jedoch nicht ganz in der mystischen Weise Eichendorffs, sondern mehr in festen, nahezu dramatischen Umrissen. Als ein Muster der Behandlung eines tragischen Motivs aus dem Reichtum alter Volksmärchen darf sein Balladencyclus „Das klagende Lied" gelten. Ein beliebtes tragisches Motiv ist Martin Greif auch das des verlassenen Mägdleins, mag sich dasselbe nun in eine Ariadne auf Naxos oder in volkstümliches deutsches Gewand hüllen.

Eine andere Gruppe von Dichtern hat es unternommen, aus den exotischen Verhältnissen des Orients ihre Motive zu schöpfen, die wohl der sonnendurchglühten Luft dieser Weltgegend entsprechend lichtvoll sind, aber auch einen tragischen Ton anzuschlagen wissen. So gewinnen die tragischen Motive bei Bodenstedt durch ihre eigentümliche exotische Färbung einen besonderen Reiz. Zur reinen Tragik gelangt aber Bodenstedt selten wegen der vielen Aeusserlichkeiten, an die er sich hält und die dann den Gesammteindruck stören. Wir finden das tragische Motiv bei ihm oft zu schroffen Folgerungen gesteigert, die keine einheitliche Empfindung aufkommen lassen. Er ist überhaupt glücklicher in der Behandlung lebensfreudiger, eine frische und helle Wesenheit in sich tragender Motive. Die Motive bei Freiligrath ragen in ihrer Ausführung durch eine blendende Farbenpracht hervor. Der Dichter ist aber nie zu den eigentlichen Forderungen eines classischen Motivs gelangt. Namentlich versteht er es nicht, ein tragisches Motiv seelisch zu vertiefen. Er klebt an der Schilderung von Aeusserlichkeiten. Oft nimmt sich das Ganze

aus wie ein toter Körper. Wir treffen eine nackte Form ohne Seele, eine Skizze, welche in ihren Einzelheiten vorzüglich ist, aber kein ihr entsprechendes Motiv in sich birgt. Ich erinnere nur an den berühmten „Löwenritt“ oder „Der Blumen Rache“. Die Scenerie ist allerdings prächtig, aber gerade durch den Mangel an seelischen Motiven unwillkürlich mehr auf den Verstand, als auf das Gemüt wirkend. Unter diesem Vorwiegen der äusserlichen Skizzierung eines Lokals, in dem sich ein Motiv abspielen soll, leiden namentlich auch die Revolutionsgedichte Freiligraths. Vor dem Lärm der Sturmglocken und dem betäubenden Rasseln der Trommeln kommt weder der Dichter dazu, ein wirklich mächtiges tragisches Motiv aufzubauen, noch wird dem Leser, wenn je ein solches anklingen sollte, die Fähigkeit gelassen, den Eindruck desselben in sich aufzunehmen.

Herrliche Motive der Tragik bietet Rückert in seinen Gedichten. Auch er liebt eine exotische Umrahmung, versteht es jedoch, sein Motiv in einem erhabenen Bilde grösstenteils zu durchgeistigen. Motiv und Bild werden bei ihm zu einem harmonischen Ganzen. Die unmittelbare

und klare Darstellung desselben vergrössert den Eindruck auf die Seele des Lesers. Das Bild ist bei Rückert selten äusserlich und dem Motiv nur als eine Art Gewand anhaftend, sondern ein innerer Bestandteil des Motivs. Wir finden aber nicht oft die Ausgestaltung eines Motivs zu einer umfangreichen balladenartigen Handlung. Rückert stellt meistens nur das Motiv an und für sich in die Umrahmung eines gelungenen Bildes. Seine sinnspruchartige Poesie schwankt immerfort zwischen dem eigentlichen Wesen eines Sinnspruches und dem eines tief durchdachten lyrischen Gedichtes. Die Sinnsprüche bei ihm bergen nicht ein blos reflectives, sondern auch ein solches Motiv in sich, das zu einer Handlung ausgestaltet werden könnte. Dass Rückert es besser verstanden hat, ein Motiv im Keim zu geben, als dasselbe in seinen Einzelheiten auszugestalten, dafür geben Zeugnis seine misslungenen Dramen. Man könnte seine ganze Poesie als eine solche keimender und sprossender Motive bezeichnen, welche sich in Bildern bewegen, die die etwaige Ausgestaltung und Entwicklung im grossen Stil wiederspiegeln. Die Vollendung der Form erhebt bei Rückert nur

den Gesammteindruck, während sie ihn bei Platen oftmals beeinträchtigt und den Eindruck des Gezwungenen hervorruft.

Die Kunstdichtungen Platens sind vorwiegend arm an Motiven, seine Balladen und Romanzen jedoch ungemein reich. Die wahrhaft classische Durchbildung des tragischen Motivs bei Platen ist vielleicht noch immer zu wenig gewürdigt. Bewundernswert ist seine knappe und gedrungene Art, das Entwerfen eines kühnen tragischen Stimmungsbildes, der auf den ersten Anschein jähe und doch ungemein drastische und der vorhergehenden Darstellung vollkommen angepasste Schluss in seinen tragischen Balladen und Romanzen; die klare Durchbildung der einzelnen Momente, das Zusammenlaufen aller einzelnen Fäden in einen Höhepunkt. Platens „Saul und David“, der in seiner naiven Hoheit dem tragischen Motiv der Bibel völlig ebenbürtig ist, Platens „Klagelied Kaiser Otto des Dritten“, und namentlich sein „Luca Signorelli“ gehören zu dem Gewaltigsten, was die deutsche Balladendichtung an tragischen Motiven behandelt hat. Das tragische Motiv dieser letzten Ballade, in der der Meister ohne Klage den schönen Leib seines

erschlagenen vielgeliebten Kindes abkonterfeit, ist von einer überwältigenden Hoheit und enthält zugleich die erhabenste Versöhnung der Tragik durch den milden Segen der Kunst.

Eine bezüglich ihrer Formvollendung und künstlerischen Berechnung Platen verwandte Natur tritt uns in Konrad Ferdinand Meyers Gedichten entgegen. Wir werden ihn später als Meister des tragischen Motivs in der epischen Darstellung noch genauer kennen lernen. In seinen Gedichten erscheint die ihres Zieles bewusste Kunst. Der vollendete Geschmack hat oft das Uebergewicht über die lyrische Empfindung. Wir finden in Meyers Gedichten kein geheimnisvolles Halbdunkel, sondern überall klaren Sonnenschein, nicht den Zauber unbewusster Empfindung, sondern die Fülle sichtbarer Kraft. Seine Gedichte nehmen nicht ein durch jenes eigentümliche Verschwimmen der Formen in der Idee, die sie geboren hat, sondern durch die scharfen, plastischen Conturen ihrer Gestalten. Die Plastik in künstlerisch abwägendem Geschmack ausgebildet, nur mit den notwendigsten Elementen lyrischer Empfindung versetzt, sie ist es, die diesen Gedichten ihren

eigentümlichen Stempel aufdrückt. Der Dichter liebt es oft, nach Bildern und Statuen zu arbeiten und auf diese Weise sein Motiv schon von vornherein plastisch darzustellen. Die tragischen Motive sind bei ihm vorherrschend, und er macht es sich zu einer besondern Aufgabe, dieselben sorgfältig auszugestalten, so dass sie nicht mehr rein lyrisch sind, sondern von einer berechneten, völlig dramatischen Wirkung werden. Die Unmittelbarkeit des lyrischen Motivs finden wir bei Meyer selten, in den meisten Fällen ist er zur Darstellung der Tragik seines Motivs auf einer ganzen Stufenleiter der Entwicklung gelangt. Dieses bewusste Ausbilden liesse sich auch rein äusserlich an den einzelnen Auflagen seiner Gedichte verfolgen. Meyers tragische Motive in der Lyrik sind durchaus originell und von einem gesunden Realismus durchdrungen, ohne jede Ueberschwänglichkeit, aber zart in der Darstellung alles Menschlichen. Nie kommt er zu einem nackten Naturalismus. Er besitzt eine völlige Eigenart und kann gerade, was die feinsinnige künstlerische Durchbildung seines lyrischen Motivs betrifft, als vollkommen modern gelten, weil ja hauptsächlich die moderne Welt

von einer Dichtung nicht nur Phantasie, sondern auch Kunst verlangt. Eines seiner herrlichsten Motive ist das der sündigen Liebe in dem Gedicht: „Am Himmelsthor“. In der Ballade: „Der Mars von Florenz“ behandelt der Dichter das nämliche hochtragische Motiv wie in seiner Novelle: „Die Hochzeit des Mönches“.

Als weitere Vertreter des tragischen Motivs in der modernen Lyrik wäre ausser den Dichtern des Weltschmerzes, Heine und Lenau, welche ich im Folgenden gesondert behandle, noch zu nennen Hermann Lingg mit seinen Nachtgemälden grossen Stils, Anastasius Grün, der in der Ausbildung seiner tragischen Motive in der Mitte zwischen Geibel und Uhland schwebt, indem er weder die ganze volkstümliche Art Uhlands besitzt, noch durch seinen oft störenden Phrasenreichtum an die edle formvollendete Diction Geibels heranreicht. Chamisso ist in seinen Balladen ganz Romantiker, liebt es, starke und satte Farben aufzutragen und lässt den romantischen mystischen Zauber nicht vermissen. Mit einer ganz eigentümlichen Kraft, die stets rechte Töne und Bilder findet, hat Hermann von Gilm die tragischen Motive in seinen Ge-

dichten ausgestattet. Er ist auch ein Meister in dem tragischen Stimmungsbild. Sein Gedicht „Allerseelen“ gehört auf unserm Gebiet zum Unvergänglichsten. Die Vereinigung des Lieblichen und Starken in seiner Natur ist von einer echt menschlichen Vornehmheit. Er ist ein begeisterter Freiheitssänger. Zur vollsten Entfaltung kommt das tragische Motiv in seinen Balladen, unter denen die vom Geigenmacher Stainer vielleicht die bedeutendste ist. Die freien Geister des Holzes, aus denen der Künstler die Geige gefertigt hat, gehen nicht nach seinem Takt. Und Wahnsinn ist schliesslich des Meisters Loos. Das Motiv erinnert sehr an das Freiligrath'sche Gedicht: „Die Tanne“. Die lebendige Stimme des Holzes, die bei Gilm bald in Thränen schwimmt und bald in wildem Grimme sich süsse Rache nimmt, ist bei Freiligrath die Klage eines Mastbaums auf weitem Meer., der sich nach dem Walde sehnt. Gilm hat dieses Motiv der Belebung des Leblosen jedoch viel genialer gewandt, obwohl sich der Freiligrath'sche Einfluss bis auf Rythmus und Reimfolge nachweisen lässt. Otto Roquette und Gottfried Kinkel gehören mit ihrer Lyrik in die Geibelsche Schule.

Sie verstehen sich nicht so sehr auf die gewaltige Wiedergabe eines tragischen Motivs, als vielmehr darauf, dasselbe dem Empfinden des Lesers nahe zu rücken. Sie sind selbst tief empfindend, sie leben in ihren Motiven und treten nicht, sich ausser dieselben versetzend, neu gestaltend an sie heran. Uebrigens wussten beide den Ton des stillen und heitern Lebensglückes gelungener zu treffen. In grossartigerer Weise hat Roquette später das tragische Motiv in seinen Novellen gepflegt. Das einfache und tiefe Gefühl, welches sich in den Gedichten Gottfried Kellers findet, werden wir später in den tragischen Motiven seiner Novellen eingehender schätzen lernen. Eine eigentümliche mit einem gewissen satyrischen Zug vermischte Behandlung der tragischen Motive liebt Heinrich Leuthold in seinen Gedichten. Theodor Storm hat viel von Eichendorff gelernt. Dieselbe träumerische Gestaltungskraft, wie sie in seinen Gedichten hervortritt, können wir auch in den Novellen dieses Autors wahrnehmen, von denen ich „Aquis submersus" bezüglich ihres tragischen Motives für die bedeutendste halte. Er liebt es oft mit Anlehnung an die Principien des Fatums

die äussere Handlung dem tragischen Höhepunkt entgegen zu führen. Das äussere Gewand hebt sich dadurch mit grosser Plastik von der seelischen Darstellung der die Handlung bewegenden Motive ab. Zu den ergreifendsten tragischen Motiven seiner Lyrik zähle ich das Gedicht: „Immer leiser wird mein Schlummer“ — jene träumerische, halb verschwommene und doch so deutliche Gestaltung des Unterganges. Justinus Kerner liebt im Gegensatz zur Uhlandischen Klarheit seine tragischen Motive in eine überirdische Geisterwelt zu versetzen und schafft dadurch einen Untergrund, der schon an und für sich seinen Gestaltungen einen Riss ins Schattenhafte und Gespenstische verleiht, wie auch die ursprünglichen Gefühle, die durch seine tragischen Motive gehen, viel von Sehnsucht nach dem Grab und Modergeruch an sich tragen. Mitunter trägt diese Eigenschaft jedoch dazu bei, die Grossartigkeit des Motives zu steigern. Wir finden bei Kerner oft auch viel Geschmack in dieser Behandlung des Gespenstigen. Von Vertretern der schwäbischen Dichterschule ist noch zu nennen der tiefernste und doch kindlich naive Eduard Mörike, dessen tragische Motive in ihrer

schlichten Ausgestaltung an die Uhlands erinnern. Es ist etwas ungemein Schönes und Ergreifendes in vielen seiner Gedichte. Der ganze Zauber der gespenstigen Welt tritt in seiner tragischen Grösse in Gedichten wie: „Die Geister am Mummelsee“ oder „Der Schatten“ hervor. Wie herrlich ist das volkstümliche Motiv unseliger Liebe, des Todes der Liebenden z. B. in seinen Schiffer- und Nixen-Märchen ausgebildet.

Hierher gehört noch die starke und gesunde Natur Gustav Schwabs. Er ist wie Eichendorff nicht sehr wechslungsreich an Motiven. Aber auch ihm sind aus den einfachen Verhältnissen deutschen Volkstums die herrlichsten Blüthen entsprossen.

Der Born der deutschen Lyrik ist seit Goethes Tod reich geströmt. Es wäre unmöglich ihn auszuschöpfen. Nur noch Einiges. Vor Allem Fontanes herrliche Balladen, Hoffmanns von Fallersleben feurige und farbenreiche Lyrik, der mehr tiefsinnige Julius Grosse. Auf Paul Heyses Lyrik komme ich später zu sprechen. Immer noch zu wenig gekannt ist die Lyrik Hebbels. Eines der ergreifendsten Motive hat er gestaltet in der Ballade: „Ist's ein Narr bloss,

ist's ein Weiser". Dieselbe ist der byzantinischen Kaisergeschichte entnommen und hat die Blendung Isaks II. durch seinen Bruder Alexius zum Gegenstand. Bedeutende tragische Motive enthalten auch die Balladen: „Diocletian" und der „Bramine". Die letztere ist in ihrer Art ein unübertroffenes Meisterstück. Die tragische Steigerung in den Einzelheiten der Darstellung ist äusserst wirksam. Der Held der Ballade lässt sich lieber von den Schlangen zerfressen, als dass er es in seiner Liebe zur Tierwelt über sich brächte, ein Tier zu töten. Als Lohn für diesen übermenschlichen Heroismus wird er zuletzt in den Himmel erhoben.

Zwei Lyriker möchte ich noch erwähnen. Karl Beck mit seinen herrlichen „Liedern vom armen Mann". In denselben hat er unter Anderm das tragische Motiv des Auswanderers, der aus Not seine Heimat verlässt, verwendet. Die Gestalt des Mannes, wie er vom Fliederbaum am Grabe der toten Frau ein Zweiglein zum Gedenken bricht nnd dann mit Thränen im Auge seinen alten Karrengaul anfeuert, bleibt unauslöschlich im Gemüt des Lesers haften. Wenig gekannt sind die Gedichte Johann Pfeifers. Sie

enthalten jedoch eine Perle. In dem Gedicht: „An die Harfe" tritt der tragische Gegensatz zu Tage zwischen dem einstigen königlichen Beruf dieses Musikinstrumentes an Jordans heiligen Borden und seinem heutigen Schicksal, nur mehr der Armuth und dem Elend fröhnig sein zu müssen. Künstlerischer Aufbau verbunden mit glänzender dichterischer Phantasie zeichnet die tragischen Motive in J. G. Fischers lyrischen Gedichten aus.

Eine eigene Gruppe in der modernen deutschen Dichtung bildet die Verkörperung des Weltschmerzes. Unter Weltschmerz verstehen wir einen Gemütszustand, der aus der Erkenntnis entspringt, dass nicht Glückseligkeit in der Ordnung unserer Welt weile, sondern dass Elend und Unseligkeit das Schicksal eines jeden fühlenden Wesens sei. Diese vermeintliche Weltordnung ist tragisch und wird in ihrer Verbindung mit der Poesie meistens zu einem tragischen Motiv. Das Motiv kann jedoch auch komisch werden, indem sich der Spott über solche Menschen hineinmischt, die leiden und in Folge ihres Optimismus das Gegenteil des Leidens erhofft haben, der Spott über jene Welt,

die alt und wieder jung wird und ewig auf Besserung hofft. Ein gewisses sarkastisches Motiv gemischt aus Humor und Tragik wird entstehen bei der dichterischen Conception des Contrastes zwischen dem unheilvoll waltenden Fatum und dem aus der Menschenbrust nicht ausrottbaren Optimismus. Fatum und Optimismus ist Welteigentum. Beide stehen sich gegenüber in ewigem Kampf, woraus sich nicht nur ein rein tragisches, sondern auch ein sarkastisches Motiv schöpfen lässt. Es lassen sich noch zweierlei Arten von Weltschmerz denken, der unbedingt erhabene und universelle Weltschmerz, der das Leid des ganzen Alls in sich birgt, und der mehr individuelle Weltschmerz, der sein eigenes Leid unter die Fittige des allgemeinen stellt. Als Vertreter der ersten Art müssen wir die buddhistische Religion und Lord Byron erkennen, als die der zweiten Art Dichter wie Leopardi, Lenau und Heine, welche jedoch unter sich wieder grundverschieden sind. Dem Buddhismus gilt der Weltschmerz als eine unausweichbare Folge der Existenz, als ein Schmerz, der nur geheilt werden kann durch das Aufhören der Existenz. Das höchste zu erreichende Ideal

setzt der buddhistische Weltschmerz in das spurlose Verlöschen, wie eine Flamme vom Wind verweht wird, in das Nichts, das Nirwana. Lord Byrons Weltschmerz ist dem Buddhismus ganz verwandt. Auch er erblickt nur eine einzige unheilbare Wunde in dem grossen Weltkörper und seiner ganzen sittlichen Ordnung. Dieser echte, erhabene Weltschmerz klingt, allerdings nur in einer klaren und mehr nüchternen Form, auch in Goethes wundervoller Elegie „Euphrósyne" an. Auf die Verkörperung des Weltschmerzes in Goethes „Faust" und „Werther" brauche ich wohl nicht weiter hinzuweisen. Dass diese Art von Weltschmerz auch die Einbildungskraft des Volkes gestaltet hat, geht aus den Mythen von Prometheus, Faust und Don Juan hervor. Die Träger dieser Mythen sind auch die Träger der universellen weltschmerzlichen Stimmung. Verwandt mit dieser Richtung ist noch der praktische Weltschmerz eines Heinrich von Kleist, der als des Lebens höchsten Wert die Freiheit erkennt, es wegwerfen zu können, wann man wolle. Bei Giacomo Leopardi finden wir nicht so sehr das Verlangen nach einem unbedingten Aufhören dieser Existenz, sondern

mehr die Sehnsucht nach einem innerhalb dieser Existenz zu erreichenden Ideal, das jedoch nie erreicht wird, woraus dann erst als sekundäre Stimmung die Todessehnsucht folgt — wie diesen Dichter denn auch Alfred de Musset in seinen „Poésies novelles“ als den düstern Liebhaber des Todes feiert und Artur Schopenhauer in dem Kapitel von der Nichtigkeit und dem Leiden des Lebens seines grossen Werkes „Die Welt als Wille und Vorstellung“ als denjenigen nennt, der das Leiden des Lebens am Gründlichsten und Erschöpfendsten behandelt hat, der ganz von demselben erfüllt und durchdrungen und dessen Thema überall der Spott und Jammer dieser Existenz sei. Einen Weg giebt es noch, auf den das tragische Motiv des individuellen Weltschmerzes abschweifen kann, den der Idylle, wenn der Weltschmerz nämlich nicht bis zu seinen letzten tragischen Consequenzen durchgeführt wird, sondern eine Befriedigung seines Ideals findet. Diese Befriedigung wird er aber meistens nicht in der gewöhnlichen Welt selbst, sondern in einer weltfernen und abgeschiedenen Idylle suchen. Diese Idylle wird jedoch nicht so sehr einen ursprünglichen und naiven, sondern

einen mehr elegischen Charakter in sich bergen.

Lenaus Weltschmerz bricht ganz aus den Tiefen seiner Seele hervor. Auch bei ihm finden wir die vergebliche Irrfahrt nach einem unerreichbaren Ideal und in Folge dessen die wehmutsvolle Verzweiflung an allem Seienden. Er verkörpert seinen Weltschmerz in der Natur, indem er ihr seine ewig leidende und unbefriedigte Seele einzuhauchen bestrebt ist, indem er in ihr die Urbilder des allgemeinen Elends und Verfalles in der fühlenden Welt sucht. Er concipiert die Natur dichterisch nicht als ein anschauliches Bild, sondern gleich als eine seelische Empfindung. Das äusserliche Element der Natur vereint sich mit dem innerlichen seiner Seele zu einem Ganzen. Bei Lenau werden wir also seltener reine Naturbilder als vielmehr Naturempfindungen treffen. Von welchem unendlichen Reiz stiller Wehmut und entsagenden Schmerzes sind seine Schilflieder getragen! Die ganze Natur, die ganze landschaftliche Schilderung ist nur die Empfindung seines Herzens. Das traurige Säuseln der Weiden und das Beben des Windes im Rohr ist des Dichters zitterndes armes Herz.

Und wie die lauten Winde vergeblich um das Sternenlicht klagen, das sich sonst im Teiche spiegelte, und den erloschenen Schimmer tief im aufgewühlten Wasser suchen, so lächelt auch des Dichters verlorne Liebe nicht mehr in sein Leid. Den tiefsten Weltschmerz bergen die Herbstgedichte oder eigentlich richtiger Herbstempfindungen Lenaus. Der ganze stille Untergang eines kranken Herzens, der wehmutsvolle Ueberdruss an diesem leiderfüllten Sein ruht in der Art, wie Lenau das Absterben der Natur im Herbste dichterisch concipiert, ruht in den Bäumen, deren welkes Laub Blatt auf Blatt niedertaumelnd die Waldessteige verhüllt, so dass der Wanderer am liebsten gleich sterben möchte. Die Sterbeseufzer der Natur, welche durch die Haine schauern, wecken in des Dichters Brust Sehnsucht nach dem Tod; und welkes Hoffen ist ihm wie welkes Laub, das jedes Jahr wiederkehrt. Selbst die leichten Sommerfäden, die im Abendwinde gaukeln, gemahnen den Dichter an den Winter, der an diesen Fäden den leichten Ueberzug von Schnee und Eis webt. Dann sind es wieder Bilder aus der ungarischen Puszta, in die der Dichter seinen

Weltschmerz legt. Wer sie einmal Lenau nachempfunden diese Haide, kann sie nimmer vergessen, diese stille Haide, auf der Dorf und Busch und Baum verschwand, indes am Abendhimmel die wetterschweren Wolken wandelten und leise Blitze flogen. Ueberall das tragische Motiv des Untergangs und die stille wehmütige Freude an diesem Untergang in Einklang gebracht mit einer öden und doch lebendigen Natur, in der das Leben erst zur Oede wird, wie die Sehnsucht des Dichters nach dem Tode strebt. Wie kann das tragische Motiv des Gegensatzes zwischen Einst und Jetzt in seiner Verbindung mit der weltschmerzlichen Ueberzeugung von dem nichtigen Wert und der Vergänglichkeit alles Irdischen wohl schöner und ergreifender ausgedrückt sein, als es Lenau in seinem „Begräbnis einer alten Bettlerin“ gethan hat! Kein Mensch folgt ihr auf dem letzten Weg. Schnöder Geiz hat ihr ein zerfetztes Leichentuch gegeben und sogar ein verstümmelt' Christuskreuz auf ihren Sarg gesetzt, obwohl sie einst in jugendlicher Schönheit blühte und die herrlichste Maid war beim Erntetanz. Ein düsteres Nachtgemälde mit oft aus dem Wesen des Wahnwitzes



geschöpften tragischen Motiven ist Lenaus grössere Dichtung „Die Marionetten". Sie verfehlt aber nicht, einen gewissen schattenhaften Eindruck zu machen, der sich am ehesten dem trüben Leuchten einer Dämmerlampe, in deren Schein sich huschende gespenstige Gestalten bewegen, vergleichen liesse. Lenaus „Faust" hat das alte weltschmerzliche Motiv noch viel tragischer gestaltet. Es ist ein sicheres Schreiten zum Untergang, das uns der Dichter vor Augen führt, ein Versinken des bessern Menschen in der verheerenden sinnlichen Lust dieser Welt. Das tragische Faust-Motiv in der Beleuchtung des Weltschmerzes verlangt unbedingten Untergang, da es gegen die Principien des Weltschmerzes wäre, den Helden eine Befriedigung seines Strebens noch innerhalb der Grenzen dieser Erde oder wenigstens im Uebergang in jene Welt finden zu lassen. Tragische Motive auf dem Gegensatz zwischen Ketzerei und Religion, zwischen dem unbezwinglichen Drängen eines von Vorurteilen freien Geistes gegenüber feststehenden Gesetzen, die den Geist zu fesseln drohen, hat Lenau in seinen Dichtungen „Savonarola" und „Die Albigenser" gebaut. Einzelne Schilderungen,

wie die der Pest zu Florenz zählen zum Grossartigsten, was Lenau geschaffen hat. Unkünstlerisch wegen der zerfahrenen Grauenhaftigkeit ist das namentlich in den „Albigensern" ausgeführte tragische Motiv, welches den geheimnisvollen Zusammenhang zwischen der höchsten Wonne und dem höchsten Schmerz im Martyrtum darstellen soll. An das Motiv von Lenaus „Savonarola" anklingend ist dasjenige von Spindlers umfangreichem Roman: „Der Jesuit". Auch hier lehnt sich der freigeistige Held gegen die Satzungen seiner Ordensgesellschaft auf.

Nicht so tiefgefühlt wie bei Lenau tritt uns der Weltschmerz bei Heinrich Heine entgegen. Heine verallgemeinert fast immer ein persönliches Leiden und macht es zum allgemeinen Weltschmerz. Er arbeitet mit starken Mitteln, um ein eigenes Gefühl zum Gefühl der Allgemeinheit aufzubauschen und kommt oft zu ganz grotesken tragischen Motiven. Aber mit welch' wunderbarem Talent ist das gemacht, mit welch' sprühendem Geist und namentlich auch mit welch' tiefer Empfindung. Dass die tragischen Motive bei Heine oft in ihrem ganzen Eindruck

durch einen satyrischen Schluss, der die Tragik verhöhnt, gestört werden, ist bekannt. Es entsteht hiedurch ein interessantes Wechselspiel, das zwischen der tiefsten Tragik und dem Hohn auf dieselbe. Einerseits widert den Leser diese Darstellung an, wir fühlen uns enttäuscht, da der Dichter eigentlich unsere eigenen Gefühle, die durch die vorhergehende Tragik entstanden sind, verhöhnt; anderseits wird jedoch oftmals die Tragik erhöht, indem sie sich gegenüber dem nur äusserlichen Anhängsel der Satyre und des Sarkasmus umsomehr in einer riesenhaften Grösse zeigt. Auch Heine versetzt seine weltschmerzlichen tragischen Motive oft in eine Naturschilderung, die auch bei ihm wiederum mehr Empfindung als Schilderung ist. Die Lotosblumen blühen bei ihm, und ihr Buhle Mond entschleiert ihr frommes Blumenangesicht, so dass sie duften und weinen und zittern in Liebe und Liebesweh. Schöner kann das Sehnen nach einem Ideal im Gewand der belebten Natur nicht bald ausgedrückt werden als es hier geschieht oder in dem Liede von dem Fichtenbaum und jener Palme im Morgenlande. Der Herbstwind, der die Bäume rüttelt, der ins

Meer ragende Runenstein, die rastlos wandernden Wellen und die schreienden Möven sind beliebte Naturempfindungen bei Heine, um in sie oder in ihre Umgebung ein tragisches Motiv zu versetzen. Ein erhabenes tragisches Motiv des Weltschmerzes nach Heinescher Manier, ein persönliches Leid zu verallgemeinern, ruht in seiner „Wallfahrt nach Kevlaar". Am gewaltigsten tritt das tragische Motiv bei Heine zu Tage in seinen Nordseebildern. Man könnte das Ganze einen Cyklus von Motiven im Hymnengewande nennen. Wie einzig in seiner Art ist das alte volkstümliche Motiv von Scheiden und Meiden im „Sonnenuntergang" durch die ewige Trennung von Sol und Luna ausgedrückt. Wenn Heine auch die armen Götter oben im Himmel qualvoll wandeln lässt trostlose, unendliche Bahnen, und sie als unsterbliche Wesen mit sich ihr strahlendes Elend schleppen müssen, so ist dieses Motiv ganz an den Buddhismus anklingend. Die Sehnsucht nach dem Nirwana liegt in ihm, denn auch die Götter sehnen sich nach dem Untergang, da ihre Existenz gleichfalls nur Elend ist. Nicht genug bewundert kann das tragische Motiv im „Sturm" werden. Der Dichter hört durch den

Schlachtenlärm der Winde lockende Harfenlaute und sehnsuchtwilden Gesang, seelenschmelzend und seelenzerreissend, und er erkennt die Stimme. Fern an schottischer Felsenküste, wo das graue Schlösslein hinausragt über die brandende See, dort am hochgewölbten Fenster steht eine schöne kranke Frau, zart und durchsichtig und marmorblass, und sie spielt die Harfe und singt, und der Wind wühlt in ihren langen Locken und trägt ihr dunkles Lied über das weite stürmende Meer. Es ist dies wohl nur ein Bild der Sehnsucht nach einem idealen Glück, welche Sehnsucht in ein klagendes Lied gelegt durch die Stürme der Welt zieht. Es ist interessant zu beobachten, dass namentlich die Frauengestalten, welche Heine zu Trägerinnen seiner tragischen Motive macht, gewöhnlich mit einem gewissen Reiz des Kranken ausgestattet werden. Ja der Dichter liebt es sogar Frauengestalten aus dem Grabe hervorzuzaubern und sie mit allen ihren gespenstischen Eigenschaften auszustatten. Lebende Frauen und Mädchen sind bei ihm meistens krank und blass, wie auch seine männlichen Gestalten sich meist in einer krankhaften Sehnsucht verzehren. Bildlich dargestellt hat diesen eigen-

tümlichen Reiz des Hinwelkens und Verblühens an den Trägern namentlich der tragischen Liebesmotive Heines Gabriel Max in seinem Gemälde „Ein Lied Heines". Oft haftet den Frauen- und Mädchengestalten des Dichters auch eine seelische Krankheit an, nämlich die des sittlichen Untergangs. Ich erinnere nur an die vielen Pariser Grisettengestalten, welche Heine in Liedern verkörpert hat. Aber auch hier weiss er oft einem gefallenen Wesen eine ungemein milde und bezaubernde Hoheit zu geben, die Hoheit, welche jedes Elend an sich trägt. Der Dichter gründet hier also sein tragisches Motiv auf die Gefühle des Mitleides, welche in jeder Menschenbrust auch für selbstverschuldetes Elend schlummern. Zum Ergreifendsten gehört wohl jenes Heinesche Lied, in welchem der Dichter eine ehemalige Liebste krank und blass auf der Gasse trifft und sie einlädt, mit ihm nach Hause zu kommen, er wolle sie pflegen. Das tragische Motiv beruht hier auf dem Contrast zwischen dem nur mehr dämmernden Angedenken an eine einstige blühende Liebe und dem realen Elend der Gegenwart. Die Versöhnung klingt an durch das Gefühl menschlichen Mitleids, welches in

sich jedoch auch Elemente der frühern Liebe birgt.

Die grössten tragischen Motive hat Heine noch auf seinem Siechbette gestaltet. Die ergreifenden Lieder für die Mouche machen den Eindruck, als wenn sich der sterbende Dichter noch einmal mit seiner letzten Kraft an das ideale Glück der Liebe zu einem schönen Weibe anklammern würde, wie ein Schiffer noch im Versinken sich an die treibenden Trümmer seines zerschellten Kahnes klammert. Im „Romanzero" ist das tragische Motiv überhaupt in erschütternden, ja bis zum Gespenstischen gesteigerten Einzelheiten gepflegt worden. Hier ist es auch, wo das Motiv der dem Träger desselben unbewussten Tragik wiederkehrt, wie es z. B. früher in dem Liede von den zwei Liebenden zu finden ist, die Beide verstorben waren und es selbst nicht wussten. In diesem Motiv ist die ganze stille Tragik des Verlöschens ins Nichts gegeben. Im „Romanzero" findet sich dieses eigentümliche Motiv mehrmals gestaltet, so namentlich in einem Gedichte „Altes Lied" betitelt. Der Dichter hat sein Lieb in einer schaurigen Sommernacht selbst zu Grabe getragen. Sein Lieb ist ge-

storben und weiss es selbst nicht. Es liegt allerdings noch ein tieferer symbolischer Sinn in diesem Gedicht, dass die Liebste für den Dichter starb und er sie in seinem eigenen Herzen eingesargt hat. Heine überträgt jedoch diesen innerlichen Schmerz in die weite Welt und macht aus dem ursprünglich seelischen ein körperliches Element. Von einer eigenen Schönheit ist das Motiv in Heines „Bimini". Die Fahrt nach der Wunderinsel gleichen Namens wird uns dargestellt, wo die ewige Frühlingswonne blüht und die goldenen Lerchen jauchzen, schlanke Blumen den Boden bedecken und grosse Palmbäume daraus hervorragen, wo jener Wunderborn quillt, aus dem das Wasser der Verjüngung fliesst. Es ist das alte tragische Motiv der Wallfahrt nach einem innerhalb der Grenzen dieser Welt nicht existierenden Ideale, wenn Heine die Tragik des Motivs auch oft von blühenden Zweigen neckisch überwuchern lässt. Der Schluss des Motivs von „Bimini" jedoch trägt wieder die stille Tragik des Weltschmerzes in sich, der als höchstes Glück Versinken und Vergessen kennt. Der Dichter lässt Don Juan Ponce de Leon, den Entdecker Florida's,

welcher Jahre lang vergebens die Wunderinsel suchte, endlich alt und runzelig, während er noch immer nach der Jugend strebt, in jenes stille Land kommen, wo unter schattigen Cypressen das wunderthätige Wasser, Lethe geheissen, fliesst. Dieses Land sei das wahre Bimini.

Heine hat in der Behandlung seiner tragischen Motive viel vom Romantiker Clemens Brentano gelernt. So ist die „Loreley“ geistiges Eigentum Brentanos, wenn sie auch in der Heineschen Gestaltung volkstümlicher ward. Wir finden bei Heine oft den gleichen symbolischen Zauber, der ein Motiv in sich birgt, die gleiche Vorliebe für gespenstige dunkle Gestaltung, dasselbe Spiel einer souveränen Phantasie. Wie sehr Heine in das Wesen Brentanos gedrungen ist, beweisen seine Auslassungen über diesen Dichter in seiner Schrift über die romantische Schule. Jene chinesische Princessin, die uns nach dem Urteile Heines aus den Poesien Brentanos so wahnsinnig entgegenlacht, die glattesten Atlasschleppen und glänzendsten Goldtressen zerreisst, und deren zerstörungssüchtige Liebenswürdigkeit und jauchzend blühende Tollheit unsere Seele mit unheimlichem Entzücken und lüsterner

Angst erfüllt, diese Muse können wir auch bei Heine in ihrem Wirken von der reizenden Kaprice und Karrikatur bis zur Tragik, welche die tiefsten Saiten der menschlichen Seele anschlägt, verfolgen. In der künstlerischen Durchbildung seiner tragischen Motive hat Heine jedoch Brentano bei weitem übertroffen. Heine liebt zwar das phantastische Schnörkelwerk Brentanos, weiss es aber auch abzustreifen, während Brentano noch ganz unter seiner Herrschaft steht.

Als Dichter des Weltschmerzes, die nicht als blose Nachahmer Heines und Lenaus zu gelten haben, sondern aus ihrem eigenen Gemüt schöpfen, wären noch zu nennen Herwegh in einigen seiner Lieder — Frau v. Droste-Hülshoff, wenn diese auch bei ihren düstersten Bildern in Folge ihrer innerlichen religiösen Ueberzeugung nie zu den letzten tragischen Consequenzen gelangt. Den Byronschen Weltschmerz hat in neuester Zeit namentlich Gustav Kastropp in seinem „Kain" wieder aufleben lassen. Weltschmerzliche Anklänge finden sich öfters in den gedankenreichen Dichtungen Max Kalbecks. Ein tiefer Weltschmerz, der selten eine harmonische Versöhnung findet, bebt auch in Betty Paolis Gedichten.

Ich komme nunmehr zu demjenigen Gebiet, welches in der deutschen Dichtung seit Goethes Tode am meisten bebaut worden ist, zu dem des modernen Romans und der modernen Novelle. Noch bis auf unsere Tage lässt sich die Nachwirkung des „Wilhelm Meister" verfolgen, welcher bekanntlich nach dem Princip der Entwicklungsgeschichte aufgebaut ist. Wir können in unserer modernen deutschen Literatur mehrere vorzügliche Entwicklungsgeschichten namhaft machen. Eine derselben, welche am ehesten an den „Wilhelm Meister" erinnert, ist Holteis Roman „Die Vagabunden". Die tragischen Motive, welche sich auf die Verhältnisse der Geburt und Familie des Helden gründen, sind sehr fein und sorgfältig ausgesponnen und verleihen dem ganzen Roman ein hauptsächliches Element seiner Spannung. Auch bei Holtei wiederum das Leben fahrender Leute, Tänzer, Zirkusreiter und Künstler aller Art. Den kecken Realismus dieser Figuren hat der Dichter unmittelbar dem Leben abgelauscht. Holteis Schöpfung ist ungleich bedeutender als der Eichendorffsche Roman „Dichter und ihre Gesellen", der in Nachahmung des „Wilhelm Meister" seine Motive ebenfalls aus

dem Leben fahrender Leute schöpft. Eichendorff war zu wenig Realist, um auf diesem Boden concrete Gestalten zu schaffen. Die lyrische Empfindung überwuchert bei ihm den gesunden Realismus und die richtige Auffassung des wirklichen Lebens. Holtei weiss sowohl in seinen „Vagabunden" als in einer andern Entwicklungsgeschichte „Die Eselsfresser" wirksame tragische Motive aus der Demimonde zu gewinnen, obwohl der letztere Roman in seinem Gesammteindruck durch verschiedene Capricen des Autors sehr leidet. Er hat das tragische Motiv des Aufloderns einer echten Liebesleidenschaft im Herzen eines verlornen und verdorbenen Weibes vorzüglich gegeben, mit allen einzelnen Partien, welche der tragische Contrast zwischen der äussern Stellung der Liebenden und ihrer innern Glut bringt. Sobald sich die Wirkungen ihrer äussern Stellung zeigen, muss der Untergang herbeigeführt werden. Dieses ganze tragische Motiv beruht durch seine Gegenüberstellung einer äussern Macht zu einer innern seelischen Wesenheit auf ähnlichen Gefühlsmomenten, wie das bereits früher behandelte Motiv der Liebe einer Königin zu ihrem Unter-

thanen. Nur die ganze Verwicklung ist anders. Im Demimondemotiv ist das Weib das unterliegende und die sie bezwingende Macht die sittlichen Principien der Gesellschaft. In den früher berührten Motiven der Königinliebe ist das Weib der siegende Teil und die bezwingende Macht seine äusserliche Eigenschaft als Herrscherin. An die Verwandtschaft zwischen Holteis Demimonde-Motiven und dem Motive von Dumas „Cameliendame“ brauche ich wohl nicht weiter zu erinnern. Das Cameliendame-Motiv in ländliche Verhältnisse zu verpflanzen unternimmt Ganghofer in seinem „Unfried“. Eine der erhabensten Verkörperungen des Demimonde-Motivs enthält Goethes Ballade „Der Gott und die Bajadere“. Das Motiv derselben ist den Principien des Pantheismus entsprungen. Es verkörpert uns die Vereinigung desjenigen Elementes, aus dem die reine Liebe des verlorenen Weibes hervorging, mit dem Element der Gottheit, von dem es eigentlich nur ein Teil oder das es selbst ist.

Kellers „Grüner Heinrich“, ebenfalls eine Entwicklungsgeschichte, hat zu gedehnte Partien, welche den lebhaften Gang der Handlung ver-

hindern. Jedes naive Herz wird von einer Entwicklungsgeschichte Redwitz' „Hermann Stark" immer neu entzückt werden. Redwitz hat es in diesem Roman verstanden, in volkstümlicher Weise gerade die Ausbildung eines deutschen Gemütes in seinen verschiedenen Wandlungen, Irrungen und Errungenschaften trefflich darzustellen. Ein ganz eigenartig sinniges tragisches Motiv in lyrischer Ausführung, das zugleich den Schlusspunkt eines Teiles der Entwicklungsgeschichte bildet, tritt uns in der Schilderung des Todes der alten Kindsfrau entgegen. Es ist nicht nur eine Todesscene an und für sich, sondern mit ihr sinkt auch ein Stück blühender Jugenderinnerung des Helden in das Grab. Das tragische Motiv ist nicht allein in seinen momentanen, sondern auch in seinen nachhaltigen psychologischen Wirkungen gekennzeichnet. Eine Entwicklungsgeschichte geht auch durch Gustav Freytags „Soll und Haben". Das ganze Werk gehört aber in das später zu behandelnde Gebiet des sozialen Romans. Aus neuester Zeit muss Spielhagens „Was will das werden?" erwähnt werden, welcher Roman vielleicht der an feinen psychologischen Einzelheiten bedeutendste des productiven Autors ist.

Auf dem Boden der Litteraturgeschichte hat Otto Müller zwei vorzügliche Entwickelungsgeschichten aufgebaut. Von beiden ist das Motiv ein tragisches. Die eine betitelt sich „Bürger, ein deutsches Dichterleben". Die tragischen Motive, die sich aus Bürgers düsterer Entwickelungsgeschichte und Lebensirrsal jedem Beschauer sogleich ergeben, hat Otto Müller in kräftiger Weise zum Ausdruck gebracht, ohne in eine gewisse Rührseligkeit zu verfallen, welche bei seinem Stoffe nahegelegen wäre. Zum Schönsten gehört die Schilderung von Bürgers Ehe mit Molly, samt dem bald folgenden tragischen Schluss des kurzen sonnigen Glückes. Prachtvoll ist auch die Scene, in der der Verfasser Bürger seine Anregung zur „Leonore" schöpfen lässt. Diese Scene ist ungemein reich an gehaltvollen Tiefblicken in jene geheimnisvollen Gebiete, die zwischen den Elementen, aus denen der Dichter seine ursprüngliche Stimmung nimmt, und dem schliesslichen bewussten Schaffen liegen. Otto Müllers „Professor von Heidelberg" behandelt das Leben des humanistischen Dichters Lottich und führt uns den Untergang eines hochbegabten Mannes, der aus dem Wälschland den

Todeskeim nach seiner Heimat trägt, in einer so packenden Lebendigkeit vor Augen, dass man den Eindruck des ganzen Werkes nicht so bald vergessen wird.

Eine eigentümliche Entwickelungsgeschichte ist Taylors „Elfriede“. Eine mystische Idee beherrscht das ganze Werk und ist wie geschaffen, aus ihm ein grossartiges lyrisches Stimmungsbild des Werdens und Vergehens eines Menschen zu bilden, durch das sich nur ein dünner epischer Faden schlingen sollte. Das ganze Buch erscheint mir aber misglückt. Es ist kein lyrischer Grundton vorhanden, der die Darstellung über das gewöhnliche Niveau einer Familiengeschichte heben würde. Wie herrlich ist das erste Kapitel der „Elfriede“, in dem drei Sterne vom Himmel fallend zu Menschen werden, jeder ein anderes Schicksal erreichend. Doch wie ernüchtert fühlen wir uns durch die Alltäglichkeit der folgenden Geschichte, die wohl einige hübsche Einzelnheiten bringt, aber kein neues, dem grossartigen Anfang entsprechendes Motiv. Es ist wie ein schöner schallender Accord, der plötzlich in die Melodie eines gewöhnlichen Liedes überspringt. Unverdienter Weise zu viel vergessen ist eine ältere Ent-

wickelungsgeschichte: Mörikes „Maler Nolten", die an Einheitlichkeit der Motive zwar öfters zu wünschen übrig lässt, sich aber durch reizende Einzelnheiten und namentlich prachtvolle lyrische Partien auszeichnet.

Am meisten gepflegt wird in unserer Zeit der soziale Roman, wenn er auch bisher noch nicht die Stufe der höchsten Vollendung, wie wir sie in den englischen Romanen bemerken können, erreicht hat. Vielleicht liegt der Grund darin, dass das Publikum es liebt, hauptsächlich die sozialen Verhältnisse unter den obersten Zehntausend dargestellt zu sehen, wie denn auch der reine Gesellschafts- und Salonroman am häufigsten zu finden ist, ja gerade alleinherrschend die Spalten unserer Tagesblätter und Familienjournale füllt. Die dichterische Conception tragischer Motive beim sozialen Roman geht vielleicht auch aus einem gewissen Gefühle des Weltschmerzes hervor. Woher käme sonst das Bedürfnis, sich lediglich in die Nachtseiten des Lebens zu versenken? Ich glaube mit Recht behaupten zu können, dass unsere moderne deutsche Litteratur sich über die eigentlichen Probleme des sozialen Romanes noch am wenigsten bewusst ist. Als

ein namhafter Grund dafür kann wohl die Ueberwucherung auf diesem Gebiete gelten, die es schwer macht, einheitliche Principien festzustellen, auf die sich das Schaffen dichterischer Talente concentrieren könnte. Ich möchte im Nachfolgenden kurz dasjenige zusammenfassen, was ich als die hauptsächlichsten Principien und Probleme des sozialen Romans erkenne. Der soziale Roman bei jedem Volke erfüllt zwei Aufgaben, eine in der Gegenwart und die andere für die Zukunft. Die Aufgabe des sozialen Romans in der Gegenwart ist es, den Zeitgenossen diejenigen Verhältnisse, in denen sie leben, klar und richtig darzustellen, auf eine Besserung dieser Verhältnisse, wo sie schlecht sind, hinzuwirken und namentlich immer eine ideale Ueberzeugung zu vertreten. Der soziale Roman soll nicht nur eine nackte und trockene Schilderung der bestehenden Verhältnisse, sondern er soll auch ein Ideal in sich bergen. Er soll der Leserwelt zwei Spiegel vorhalten, den einen, wie die Verhältnisse wirklich sind, den andern, wie sie sein sollten. Der soziale Roman möge daher nie vergessen, dass er einen pädagogischen Zweck zu erfüllen habe, dass er das Volk durch Schilderung zeitgenössischer edler

Verhältnisse zur Nachahmung derselben heranbilden, durch Schilderung der verderbten Verhältnisse unserer modernen Welt von ihnen abschrecken soll. Ein sozialer Roman, der verderbte Verhältnisse nur nach dem Grundsatz darstellt, um auf die Lüsternheit oder niedere Leidenschaften des Publikums zu wirken, ist unbedingt zu verdammen, weil er ein Hohn ist auf die edelsten Grundsätze der Dichtkunst. Wir müssen daher von einem modernen sozialen Roman nicht nur eine phantasievolle Darstellung und Ausgestaltung der behandelten Verhältnisse verlangen, sondern auch eine künstlerische Kraft, welche diese Behandlung leitet. Eine echte künstlerische Kraft wird jedoch vor den gebrandmarkten Ausschreitungen in dem sozialen Roman zurückschrecken. Die zweite Aufgabe des sozialen Romans ist eine für die Zukunft, eine kulturhistorische. Der moderne Schriftsteller hat die heilige Verpflichtung, die Verhältnisse der Zeit, die er miterlebt, so darzustellen, wie sie wirklich sind, ohne sie mit seinen subjectiven Ueberzeugungen zu verwässern. Der soziale Roman soll also vor allem andern objectiv sein, weil er bestimmt ist, für die kulturhistori-

sche Forschung künftiger Zeit eine Fundgrube zu werden.

Die tragischen Motive des modernen sozialen Romans werden sich meist auf die Darstellung von Elend, Verworfenheit und ähnlichen Uebeln unserer Zeit gründen, sei es nun, dass diese unter dem Volke oder unter den höhern Klassen gesucht werden. Alle diese tragischen Motive behandeln krankhafte Zustände, die mit der allgemeinen sittlichen Weltordnung im Widerspruch stehen, sie behandeln etwas Hässliches. Ich möchte es nun als das haupstsächlichste Problem des sozialen Romans bezeichnen, dieses Hässliche zu idealisieren, es im Licht einer reinen idealen Kunst so darzustellen, dass es ein Gebilde wird, dem wir nicht mehr mit Ekel, sondern mit einem gewissen künstlerischen Interesse entgegentreten, wobei nicht ausgeschlossen ist, dass die Darstellung die tiefsten Saiten unserer Seele anschlagen, unser Mitleid, unsere Furcht, ja unser Entsetzen herausfordern kann. Ein hauptsächliches Erfordernis, welches der dichterischen Eigenheit des Einzelnen angehört, ist die Menschenliebe, die der Verfasser eines sozialen Romans nothwendig besitzen muss. Sie wird ihm über die

heikle Klippe hinweghelfen, welche zwischen dem unbedingten Entschuldigen aller menschlichen Schwächen und dem Aufbauschen derselben zu einem gewissen Heroismus einerseits, und der unbedingten Verdammnis jedes menschlichen Fehlers anderseits liegt. Ein Dichter, der die Menschenliebe in seiner Brust trägt, wird daher weder ein Lobredner der sozialen Uebelstände werden, noch wird er sie uns in einem so grellen und verdammenden Lichte darstellen, dass das Uebel grösser erscheint, als es wirklich ist.

Als der massgebendste Meister für den sozialen Roman muss Charles Dickens gelten. Bei ihm finden wir jene allumfassende Menschenliebe, jenes weitschauende Auge für die Leiden der Armut, jenen starken und polemischen Geist, der gegen jedes Unrecht wettert. Am meisten lassen sich die Einwirkungen Dickens' bei Hackländer sehen, dessen tragische Motive in der Regel bedeutend sind, wenn auch die Darstellung derselben, die zu sehr ins Breite geht, viel zu wünschen übrig lässt. Hackländers „Europäisches Sklavenleben" kann als ein gewaltiger Hymnus auf das Elend unseres Jahrhunderts gelten. Der Einfluss Dickens' geht auch durch Freytags „Soll

und Haben“, welcher Roman für die Zeit seines Erscheinens das Neue brachte, tragische Motive in die bürgerliche Welt des Kaufmanns zu versetzen. Gustav Freytag hat in diesem Werk auch als einer der ersten das landschaftliche tragische Motiv unter Dickensschem Einfluss behandelt. Ich erinnere an die prachtvolle Schilderung des zerfallenen polnischen Edelschlosses und die dort herrschende beispiellose Wirtschaft, die uns direct an die Fieberlandschaft in den amerikanischen Scenen von Dickens' „Martin Chuzzlewit“ mahnt Der Wert des tragischen landschaftlichen Motives beruht hier wie dort auf der psychologischen Rückwirkung, welche es auf die sich in dieser Landschaft bewegenden Personen übt. Auch das tragische Motiv des widerlichen Aeussern, das wie eine eklige Schlange durch die ganze Darstellung kriecht, findet sich in gleicher Weise bei der Gestalt des Veitel Itzig in „Soll und Haben“ und bei der des Uriah Heep in Dickens „David Copperfield“. „Soll und Haben“ darf als einer der bedeutendsten sozialen Romane der Deutschen gelten. Das tragische Motiv des ganzen Romans, der ewig unheilbare Gegensatz zwischen Idealismus und Realismus

tritt am deutlichsten und gewaltigsten zu Tage in einer neben der Haupthandlung laufenden Geschichte, dem mit erschütternden Zügen ausgesponnenen Verhältnis zwischen dem alten Ehrenthal und seinem Sohn Bernhard. Es ist ein feiner künstlerischer Griff, auf diese Weise das Motiv, mehr oder weniger von der allgemeinen Handlung losgelöst, für sich zu geben.

Die sozialen Romane Spielhagens leiden sehr häufig an einem Fehler: dass sich das Motiv nicht so sehr in Handlungen, als in Reden ausdrückt. Motive sollen jedoch durch Handlungen dargestellt, nicht durch Reden der handelnden Helden dem Leser vor Augen geführt werden. Einzelne Partien Spielhagenscher Romane, in welchen die Handlung das Uebergewicht erlangt, sind jedoch wiederum von hochtragischer Wirkung, wie der Tod Oswald Steins, des Helden der „Problematischen Naturen", auf den Barrikaden. Ein feinsinniger Schilderer des modernen Berlin ist uns in neuester Zeit in Paul Lindau erstanden.

Paul Heyse ragt hervor durch fein pointierte Ausgestaltung seiner tragischen Motive und durch seine bewusste Kunst. Er hat sich ausser auf dem Gebiet des sozialen Romans und der Novelle

auch als Dramatiker und Lyriker bewährt. Seine eigenartige Begabung geht so sehr einheitlich durch alle drei von ihm gepflegten Dichtungsarten, dass es am Besten ist, dieselbe im Zusammenhang kurz zu schildern. Wir finden bei ihm in ähnlicher Weise wie bei Conrad Ferdinand Meyer den bewussten künstlerischen Aufbau eines Motivs, die vollendete Ausbildung von seelischen und äusserlichen Stimmungsbildern, aus denen sich ein Motiv entwickelt oder in denen es sich widerspiegelt. Das Lokale wird bei ihm oft zum Träger des Motivs. Wie wäre z. B. die tragische Wirkung in seiner prachtvollen Novelle: „Lorenz und Lore“ denkbar ohne jene Schilderung des alten ausgestorbenen Hauses — wie sehr kommt jene stille tragische Wehmut in seinem „Roman der Stiftsdame“ zur Geltung durch das herrliche Stimmungsbild des Leichenzimmers. Farbenprächtige Bilder aus der modernen Welt entwirft Heyses Roman: „Die Kinder der Welt“. Das Motiv des Ehebruches birgt: „Im Paradiese“. In seinen Dramen hat Heyse trotz der bewundernswerten Einzelnheiten, trotz des künstlerischen Aufbaues der Handlung, trotz der vollendet schönen Sprache dennoch nicht jene hohen Töne der

Tragik zu erreichen gewusst, wie sie einem Heinrich von Kleist, Otto Ludwig oder Hebbel zu eigen sind. Ein interessantes tragisches Motiv, das jedoch eine befriedigende Lösung findet, enthält seine „Weisheit Salomonis". Die Art, wie der Dichter den Sieg der Weisheit über die Liebe, das freiwillige Verzichten des weisen Alters zu Gunsten der blühenden Jugend zu gestalten weiss, ist von einer blendenden Vornehmheit. Ebenso vornehm ist das zweite Motiv dieses Dramas, die unerwiderte Liebe der Königin von Saba zu Salomo gegeben. Vielleicht zu wenig gewürdigt ist Heyses Lyrik, die viele Vorzüge dieses Dichters in sich vereint. Am deutlichsten tritt hier seine Art, ein Motiv aus dem Lokal zu entwickeln, in den „Reisebriefen", „Landschaften mit Staffage" und dem „Italienischen Skizzenbuch" hervor. Ein wunderbar wehmüthiges Motiv der verschämten Armut, das durch seine kindliche Naivität geradezu an Dickens erinnert, hat er uns unter seinen „Bildern aus Neapel" gegeben: jenes blasse Mädchen im dumpfen Zimmer, wo sie nähend sass, bis ihre Hand dem Linnen glich. Das vorhergehende mit dem folgenden in Beziehung stehende Gedicht mit der lebensvollen

neapolitanischen Grisette bildet einen wirksamen Gegensatz.

Freytags „Verlorne Handschrift“ enthält kein eigentlich tragisches Motiv, da die ursprüngliche Tragik, welche vielleicht durch das Streben nach einem sehr unwahrscheinlichen Besitz einigermassen an das Faustmotiv erinnert, schliesslich in eine versöhnliche Harmonie ausklingt, die durch das bewegende Element der Alles beherrschenden Liebe einen lyrischen Grundton bekommt. Ein kriminalistisches Motiv findet sich in Ecksteins Roman „Das Vermächtnis“ sehr spannend behandelt. Es war aber vom Dichter unbedingt verfehlt, ein im Wesentlichen ebenfalls kriminalistisches Motiv in seinen historischen Roman „Prusias“ zu versetzen. Obwohl sich dasselbe in der Umrahmung des Sklavenaufstandes unter Spartakus sehr originell ausnimmt, passt es doch nicht in die ganze Zeit.

Die Tragik der sozialen Verhältnisse der Reaktionszeit von 1848—1851 hat Gutzkow in seinen „Rittern vom Geiste“ behandelt. Die Missstände in der römischen Kirche soll sein „Zauberer von Rom“ verkörpern. Lange vor Gutzkow hat dieses letztere Motiv viel besser Thümmel in

seiner „Reise in die mittäglichen Provinzen von Frankreich“ gestaltet. Thümmels Schilderungen der Verhältnisse zu Avignon bleiben dem Leser unvergesslich. Welche tiefe Tragik verkörpert sich in der wunderlichen Heiligen, deren mystische Gestalt durch die Avignoner Geschichten geht, die einen Ablassbrief des Papstes Alexander VI. für mächtiger hält als die Forderungen der allgemeinen Sittlichkeit. Das bei Thümmel aus den Missständen der römischen Kirche geschöpfte tragische Motiv, welches uns den Conflict zwischen religiöser Schwärmerei und weiblicher Scham giebt, ist jedenfalls bedeutender, als alle uns in Gutzkows langathmigem Roman geschilderten Verhältnisse. Ein interessantes tragisches Problem, den Gegensatz zwischen dem ewig Erhabenen des Göttlichen und menschlicher Schwäche giebt uns Gutzkows eigentümliche Geschichte: „Maha Guru“. Die Ausführung leidet jedoch an mancherlei Capricen.

Wie schon erwähnt, halte ich das rein Reale im sozialen Roman nicht für künstlerisch. Man soll das Hässliche nicht blos abkonterfeien, sondern auch künstlerisch idealisieren. Alle zu

grellen Motive sind daher zu vermeiden, wenn nicht eine dazu nötige künstlerische Gestaltungskraft vorhanden ist. Ich muss hier eine Novelle Konrad Ferdinand Meyers vorwegnehmen, in welcher das tragische Motiv der Blutschande anklingt. Es ist seine „Richterin". Aus der kurzen Inhaltsangabe kann jedoch entnommen werden, wie fein künstlerisch Meyer dieses Motiv gestaltet hat, indem er es nur in seinen ersten Anfängen ausbildete. Die Novelle spielt zur Zeit Karls des Grossen. Es wird uns eine gewaltige Frauengestalt, Stemma, die nach dem Tode des Vaters und Gatten in den Besitz des Erbes und der Gerichtsbarkeit getreten ist, vorgeführt. Ihr Gatte, ein rhätischer Comes, starb bereits am siebenten Tage seiner Ehe durch einen Trunk, den ihm seine Gemahlin kredenzte. Eine nachgeborne Tochter, Palma novella, ist fünfzehn Jahre alt zur Zeit, da Meyer seine Geschichte beginnt. Wulfrin, der Sprössling einer frühern Ehe des Komes weilt unter den Palastschülern Karls des Grossen und kommt anlässlich des Zuges Karls nach Rhätien zu seiner Stiefmutter. Damit ist der tragische Knoten geschlungen. Wulfrin entbrennt in heisser unbezwingbarer

Liebe zu seiner Schwester Palma, welche Leidenschaft sich zum verzweiflungsvollen Entschluss steigert, sich selbst vor dem Kaiser des sündigen Begehrens anzuklagen. Die Richterin löst den Knoten. Palma ist nämlich nicht ihr und des Comes Kind, sondern das eines jungen Klerikers, welches sie schon vor ihrer Verheiratung unter dem Herzen getragen. In beiden Liebenden fliesst also kein Tropfen verwandten Blutes, welcher Umstand ihre Verbindung nicht weiter hindert. Die etwas traum- und spuckhaften Scenen, in denen Meyer den Kampf der Frau Stemma gegen ihr unseliges Geheimnis schildert, ergreifen gewaltig, wenn sie auch nicht von gleichem künstlerischem Werte sein mögen als eine dem Ganzen mehr angemessene rein epische Darstellung. In einer gleichen traumhaften, aber bezaubernden Wildromantik ist Wulfrins Ringen gegen seine Leidenschaft zum Ausdruck gebracht. Die Kunst hat durch das Hereinführen des Traumhaften einen Ausweg in der grellen Gestaltung des Motivs gesucht, indem sie vielleicht die Darstellung der nackten Handlung für ihren Anforderungen nicht vollkommen entsprechend hielt.

In einer ganz eigenartigen, freilich dämonischen Weise hat der geniale Jean Charles in der „Stimme des Blutes“ das gleiche Motiv behandelt. Wie unkünstlerisch und abstossend die ganze Darstellung eines solch' grellen Motivs bei einem Dichter, dessen hauptsächliche Begabung in einem feinen Beobachtungssinn und in einem grossen Talent zu Sittenschilderungen besteht, wird, dafür ist ein Beispiel Zolas „Renée“. Das tragische Motiv der Blutschande in Fieldings „Tom Jones“, wo der Held unbewusst in ein intimes Verhältnis zu seiner Mutter gerät, beruht eigentlich mehr auf einer Tragik des Zufalls. Meines Wissens hat die Behandlung dieses grellen Motives bei Fielding in unserer modernen deutschen Literatur keinerlei hervorragende Nachahmung gefunden. So ist auch im Grunde das tragische Motiv des Ehebruchs in unserer modernen deutschen Literatur nie genügend und der Hoheit des alten biblischen Motivs entsprechend behandelt worden. Talentvoll ist Fontanes „L'Adultera“. Der conventionelle Schluss lässt aber unbefriedigt. Wie sehr solche Motive widerlich werden, wenn man sie ins Komische zieht, dafür ist ein abschreckender Beweis

Kotzebues Lustspiel „Der Rehbock", in welcher der Dichter die Blutschande behandelt, und Gottfried Kellers „Der Schmied seines Glückes". Die komische Behandlung des Ehebruchs in dieser Novelle führt zu geradezu anstössigen cynischen Caricaturen.

Das grelle Motiv der Trunksucht mit allen ihren Folgen hat Hans Hopfen in „Brennende Liebe" wirksam verkörpert und mit feinem Takt das Ganze in ländliche Verhältnisse versetzt. Das Motiv in seinen Ausführungen bringt unbedingt Schilderungen von Rohheit mit sich, die sich besser an ursprünglichen Naturen darstellen lassen, weil sie dabei noch immer etwas von Naivität behalten, als wenn der Contrast zwischen Cultur und Rohheit an einem gebildeten Träger dieses tragischen Motivs noch mehr hervortritt. Ein grelles Motiv soll sich in einer seiner Natur angemessenen Umgebung entwickeln und nicht willkürlich auf einen fremden Boden verpflanzt werden. Die Schilderung, welche Hopfen von dem alten trunksüchtigen Weibe entwirft, das die Jugend seiner Heldin vergiftet hat, ist einzig in ihrer Art und bewegt sich stets in den Grenzen einer fein fühlenden Kunst. Ich halte die ganze Art und Weise, mit der Hans Hopfen dieses

tragische Motiv behandelt, viel massvoller als die Manier Zolas in seinem „Zum Todtschläger", wo ein gleiches Motiv verfolgt werden kann. Der Einfluss der Franzosen auf die Wahl und Ausführung solcher greller tragischer Motive ist in neuester Zeit sehr fühlbar geworden, und nicht immer zum Vortheil der reinen Kunst und des guten Geschmackes.

Eine eigene Abteilung in unserer modernen Litteratur nimmt die Dorfgeschichte ein. Die tragischen Motive derselben sind weniger verwickelt und einfacher, weil die Träger derselben einfacher und ursprünglicher sind und die Verhältnisse, in denen sie sich bewegen, schlichter. Einen tief tragischen Conflict hat uns Auerbach in seiner „Frau Professorin" gegeben, den zwischen Kunst und Natur. Hoch schätze ich Jeremias Gotthelf wegen seiner ungeschminkten Naivität. Ein Meister des tragischen Motivs ist er allerdings nicht, da seine ganze Art und Weise viel zu gemütvoll ist, um zu den äussersten tragischen Folgen zu gelangen. Prachtvoll sind die tragischen Motive auf ländlichem Boden in Raabes „Unruhige Gäste". Die Schilderung der Fieberhütte und die Zuneigung des rohen Naturmenschen, der

von der ländlichen Gesellschaft ausgestossen ist, zu seinem am Fieber verstorbenen Weibe ist reich an rührenden Zügen. Als hauptsächlichste Vertreter der Dorfgeschichte müssen noch Rosegger, Ganghofer und Anzengruber genannt werden, die ihre tragischen Motive zumeist auf die sozialen Zustände in der Landbevölkerung bauen. Das tragische Motiv des Brudermordes in Folge der gemeinsamen Liebe zweier Brüder zu einem Weibe verkörpert uns Rosegger in seiner Novelle „Abdon und Sennen". Den Kampf zwischen der Pflicht des Priesters und der alle Menschen gleich beherrschenden Liebe finden wir in desselben Autors Erzählung „Maria im Elend". Ein ähnliches Motiv geht durch Anzengrubers Drama: „Der Pfarrer von Kirchfeld".

Der früher behandelten exotischen Lyrik steht zur Seite der exotische Roman, welcher seine Motive in überseeischen Ländern oder auf dem Meere selbst sucht. Zu nennen ist hier Friedrich Gerstäcker, Charles Sealsfield und Otto Ruppius mit seinen beiden Romanen „Der Pedlar" und „Das Vermächtnis des Pedlars". Farbenprächtige Schilderungen aus Afrika hat Wachenhusen geliefert.

Eine völlig neue Schöpfung unserer nachclassischen Periode ist der historische Roman. Einzelne Anläufe zu demselben lassen sich allerdings schon in der frühern deutschen Litteratur verfolgen, aber es können aus derselben keine Werke namhaft gemacht werden, welche einen Anspruch auf dauernden Wert erheben. Der historische Roman zur Zeit unserer Classiker und vor derselben ist über den Rahmen der alten Ritter- und Räubergeschichten nicht hinausgekommen. Die Motive sind entweder von derselben Naivität oder derselben ursprünglichen Romantik, wie wir sie in den Volksbüchern finden. Das Auftauchen des historischen Romans in Deutschland lässt sich in Verbindung bringen mit dem wachsenden Einfluss der Engländer, namentlich Walter Scotts, der als der Schöpfer des historischen Romans bezeichnet werden kann. In den Walter Scottschen Romanen lassen sich vollkommen neue Forderungen für den historischen Roman erkennen. Die formlose Phantasie, welche nach einer feststehenden Schablone mit Rittern, Turnieren, Minnegeschichten und dergleichen wild wirtschaftete, musste der Arbeit des Forschers weichen, der sich mit dem Dichter

zu einem Werke vereinigte. Man fand es für nötig, den historischen Romanen nicht nur Quellenstudien der geschichtlichen Ereignisse, welche sie behandelten, sondern auch ein eingehendes Studium der kulturhistorischen Eigentümlichkeiten der Zeit, in welcher sie spielten, zu Grunde zu legen. Als das erste und bedeutendste Werk in der Richtung Walter Scotts, das noch in die Zeit vor Goethes Tod fällt, ist Wilhelm Hauffs unvergleichlich schöner „Lichtenstein" zu nennen. Die germanistische Forschung, welche nicht nur die alte deutsche Sprache dem modernen Studium wieder näherrückte, sondern auch die alten deutschen Sitten bis in die kleinsten Details zerlegte; die geschichtlichen Studien unserer neueren Zeit, welche es sich zur besonderen Aufgabe machten, eine genaue Darstellung aller Verhältnisse nach den vorhandenen Quellen zu geben; die vielen Neudrucke alter Chroniken, längst verschollener Briefe und Mitteilungen von Zeitgenossen vergangener Jahrhunderte, haben beim Aufblühen des historischen Romans in Deutschland vielfach die Pathenstelle vertreten. Während der soziale Roman dadurch, dass er gleichzeitige Verhältnisse behandelt, immer mehr oder weniger der Mode

unterworfen ist und oft ein Product des Augenblicks bleibt, hat es der historische Roman verstanden, den einmal gegebenen Stoff künstlerisch auszuarbeiten. Der soziale Roman bringt eine Fülle von Begebenheiten und Elementen, die eigentlich noch im Werden sind, die noch einen Gährungsprozess durchmachen, die sich also nicht endgiltig künstlerisch gestalten lassen; während der historische Roman mit bereits vollendeten Verhältnissen der Vergangenheit arbeitet, welche er zu einem harmonischen Ganzen vereinigen kann. Die Darstellung moderner Verhältnisse im sozialen Roman wird immer mehr die Eigenschaft einer wechselvollen an unserem geistigen Auge vorüberziehenden Schilderung haben, die im historischen Roman wird jedoch eine mehr einheitliche Vertiefung in bestimmte bereits vorhandene Elemente an sich tragen. Der soziale Roman muss sich für Einzelnheiten, in denen er seine Motive durchbildet, meistens erst einen Culminationspunkt suchen, während der historische denselben bereits in längst bestimmten Thatsachen findet. Daher leitet sich auch die wesentlich verschiedene Conception beim historischen Roman.

Die Principien der modernen Dichtung sind

entstanden aus der Vermählung der dichterischen Phantasie mit künstlerisch abwägendem Geschmack. Beim sozialen Roman wird sowohl Phantasie als Geschmack oft in unbezwingbarer Weise beeinflusst durch das Moment der unmittelbaren Anschauung, des Schöpfens aus dem Leben, welches ein freies Walten von Phantasie und Geschmack in der Regel nicht zulässt, sondern beide von vornherein in seine Fesseln schlägt. Der Dichter eines historischen Romans hat innerhalb des Rahmens des ihm gegebenen Stoffes und der Eigentümlichkeiten der Zeit, in welcher dieser Stoff spielt, vollkommene Freiheit, seine Phantasie wirken zu lassen, soweit es die Grenzen der Kunst zugeben. Der soziale Roman wird leichter zu geschmacklosen Auswüchsen kommen, als der historische, weil die mehr wissenschaftliche Grundarbeit zum historischen Roman schon von sich selbst ein bestimmtes Mass künstlerischer Beurteilungskraft fordert, indem der Dichter oft mit Charakteren arbeiten muss, welche durch geschichtliche Ueberlieferungen feststehen, in sein dichterisches Motiv eingereiht jedoch in vielen Fällen eine Umgestaltung nach diesem Motiv fordern, die aber mit dem ursprüng-

lichen historischen Charakter nicht zu sehr in Widerspruch stehen darf. Hier legt also der Freiheit der Phantasie auch bereits die berechnende Kunst einen Hemmschuh an.

Wir können uns zwei Arten dichterischer Gestaltung bei historischen Stoffen denken. Die erste, welche ursprünglich eine Situation, einen culturhistorischen oder rein historischen Hintergrund giebt und in dieses Bild hinein ihre Personen und Charaktere setzt, die zweite, welche Personen und Charaktere ursprünglich schafft und aus diesen erst die passenden Situationen herausentwickelt. Bei der ersteren Richtung wird der dichterischen Phantasie mehr Spielraum gelassen, da den Charakteren innerhalb der einmal geschaffenen Situation eine viel freiere Entwicklung nach dem individuellen Gutdünken des Dichters gestattet ist, als wenn er aus historischen Charakteren eine wahrheitsgetreue Darstellung der betreffenden Zeit liefern muss. Vom künstlerischen Standpunkt aus bedeutender ist die zweite Richtung, in welcher Konrad Ferdinand Meyer, der grösste Vertreter der historischen Novelle in unserer modernen Litteratur, gearbeitet hat.

Nirgends finden wir bei ihm das Bestreben,

uns in grösseren Schilderungen ein Bild der Zeit zu geben, sondern dieselbe entwickelt sich frei und unmittelbar aus dem Charakter der handelnden Personen, den Handlungen derselben und glücklich gewählten, scheinbar nur absichtslos skizzierten Nebenumständen. Mit dieser Eigenschaft künstlerischer Darstellung verbindet sich ein klarer, kurzer, gedrungener Stil, der unter den Deutschen vielleicht am ehesten an Heinrich von Kleist erinnert, unter den Franzosen an den rein epischen Prosper Merimée. Meyer ist auch einer der bedeutendsten Vertreter des tragischen Motivs in unserer modernen Dichtung. Er hat in seinen historischen Novellen, welche wir wegen der ausgezeichneten Darstellung der sozialen Verhältnisse der betreffenden Zeit geradezu sozialhistorische Novellen nennen können, mit zwei kleinen Ausnahmen lauter tragische Motive behandelt und zwar ist es das alte Siegfriedsmotiv, das Hinsterben in der besten Lebenskraft, welches uns der Dichter in immer neuen Variationen vor Augen führt. In der bereits erwähnten Novelle „Die Richterin“ stirbt Frau Stemma als ein blühendes Weib. In „Jürg Jenatsch“, welche Novelle das tragische Motiv der Blutrache be-

handelt, fällt der berühmte schweizerische Held durch seine eigene Geliebte. Im „Amulett", einer Ich-Novelle, wie Meyer sie sehr liebt, bekommen wir eine ganze Reihe unmittelbar empfundener Scenen, die sich in der Schilderung der blutigen Hugenottenkämpfe zu Paris bis zur höchsten dramatischen Wirkung steigern und endlich im letzten Kapitel, da der Held mit seinem jungen Weib, welches er mühsam gerettet hat, an der Grenze der Heimat steht, einen herrlichen lyrischen Ausklang nehmen. Die Erinnerung an den Tod eines jungen Freundes dieses Helden während der Hugenottenkämpfe geht wie ein rother Faden durch die ganze Geschichte. In „Gustav Adolfs Page" führt uns Meyer ein Mädchen vor Augen, das den König liebt und sich in Vertretung ihres feigen Vetters als Page verkleidet in den Dienst Gustav Adolfs gestellt hat, der sie natürlich für einen Jüngling hält. Aus diesem anfangs reizenden Missverständnis entwickeln sich Scenen einerseits von einer wunderbaren Lieblichkeit und Zartheit, anderseits vom höchsten tragischen Effect. Wir können es nur als einen versöhnenden Schluss dieses tragischen Motives empfinden, wenn der treue Page Leubelfing zu-

gleich mit Gustav Adolf seinen Tod findet. Eine tief tragische Geschichte sehen wir in der „Hochzeit des Mönches". Der Mönch Astorre soll die Braut seines jäh verstorbenen Bruders heiraten, liebt jedoch das zwar schöne und üppige, im Grund seiner Seele aber kalte Mädchen nicht, sondern fühlt sich zu einem jungen reizenden Wesen, Antiope hingezogen. Diese Leidenschaft verkörpert uns dichterisch den uralten Kampf zwischen Naivität und Affectation. Bei der heissen Natur des ehemaligen Mönches kann es auch keinen Augenblick zweifelhaft sein, dass er sich von dem schönen vornehmen Leib zur reizenden naiven Seele wendet. Der tragische Conflict des Schwankens zwischen der Pflicht, seine ursprüngliche Braut zu ehelichen, und seiner wahren, alles überwindenden Liebe muss endlich die verderblichste Folge für Beide herbeiführen, nämlich Beider Tod. In seiner bedeutendsten historischen Novelle „König und Heiliger", behandelt Meyer die bekannte Geschichte des Thomas Becket, welcher vor dem Hochaltar zu Canterbury von des Königs Heinrich von England Rittern ermordet wird. Rückwirkend treffen die Folgen dieser That den König in seinem innersten

Lebensmark, so dass wir von einem zweifachen Untergang erschüttert werden. Der König wird gleichfalls von seelischen Schmerzen gefoltert, wie auch das Leben des Kanzlers bis zu seiner Ermordung nur mehr ein Dahinsiechen war, da er immer an seine todte vom König Heinrich verführte Tochter Gnade denken musste. Von der blutroten Sonne einer tiefen Tragik ist das Motiv in Meyers Novelle „Das Leiden eines Knaben“ beleuchtet, welche vielleicht seine einzige Novelle ist, die eine Tendenz offen an der Stirne trägt, nämlich den Kampf gegen den Jesuitismus. Der in blühender Jugendkraft dahinsterbende Siegfried ist hier ein untalentierter Knabe, gegen dessen Vater der ganze Jesuitenorden unauslöschlichen Hass gefasst hat. Dieser Knabe wird von einem Lehrer der Jesuitenschule zu Paris mit systematischer Grausamkeit zu Grunde gerichtet, indem dieser ihn an seinem Ehrgefühl, dem empfindlichsten Punkte seiner Seele, tödtlich verletzt. Für die tragische Darstellung eines schwachsinnigen Helden wären noch zwei andere Wege offen gestanden, als der, welchen Meyer eingeschlagen hat. Der eine nämlich, ihn direct als einen glorreich leidenden Märtyrer

vorzuführen, der andere, seine Figur in das sentimentale Licht menschlichen Mitleids zu stellen. Meyer hat in der Ausführung seines Motivs keinen dieser beiden Wege eingeschlagen, sondern mit einer geistreichen Kunst einen Mittelweg gewählt, auf welchem er uns seinen Helden so darstellt, dass er weder ausschliesslich unser Mitleid herausfordert, noch dass er ausschliesslich ein Märtyrer ist. Der Dichter hat uns den Schwachsinnigen in seiner blosen Menschlichkeit sympathisch gemacht, so dass wir mit ihm fühlen und uns in sein ganzes Geistesleben hineinversetzen können. Auf diesem Wege hat es der Dichter verstanden, wirklich einen tragischen Helden zu schaffen, dessen actives Vorgehen mehr interessirt, als sein passives Leiden. Ja in der Schlussscene dieser Novelle, welche den Tod des Helden zum Gegenstande hat, flammt sein unterdrückter Geist, da er im Begriffe ist, von dieser Welt zu scheiden, zu einer Höhe auf, wie wir sie sonst nur an ausserordentlich begabten Menschen schätzen lernen. Meyers Novelle „Die Versuchung des Peskara" verkörpert uns das hoffnungslose Dahinsiechen dieses bekannten Feldherrn Karls V., der in der Schlacht

bei Pavia eine unheilbare Wunde empfangen hat. Dieses Motiv erinnert durch die Person seines Trägers, eines Kriegshelden, und durch die körperliche Verwundung, welche ihn in seiner besten Manneskraft dahinrafft, ebenfalls direct an das Siegfriedmotiv. Konrad Ferdinand Meyer hat es auch verstanden, eine bereits früher berührte Forderung des sozialen Romans zu befriedigen, nämlich die Idealisierung des Hässlichen durch die Kunst, wie sie namentlich in einzelnen Scenen des „Jürg Jenatsch" und gegen den Schluss der Novelle „Die Hochzeit des Mönches" zu Tage tritt.

Bei Meyer findet das tragische Motiv in einer Todesscene seinen Höhepunkt. Diese Todesscenen sind bei ihm stets künstlerisch durchgebildet und von einem gesunden Realismus getragen. Es ist an dieser Stelle vielleicht nicht uninteressant, Einiges über die Verwendung einer Todesscene als Schlusspunkt eines tragischen Motivs zu bemerken. Der Tod als Schlusspunkt eines tragischen Motivs lässt sich in zweierlei Verwendung denken. Einerseits, wenn er einen unbedingten Untergang bezeichnet und so nur das letzte Ziel einer langen Kette

von tragischen Verwicklungen bildet, anderseits, wenn er mehr das Element der Erlösung in sich trägt und auf ein Leben jenseits dieser Welt hinweist. Die erste Art erinnert an ein jähes Abstürzen des Motivs zu einem Abgrund, die zweite an eine versöhnende Brücke, die sich in ein anderes lichtes Reich schwingt. Eine Entscheidung, welche von beiden Arten der Verwendung einer Todesscene den Vorzug habe, ist nicht leicht zu fällen, da dieselbe wohl ausschliesslich nach der Durchführung des Motivs getroffen werden muss. Konrad Ferdinand Meyer hat es versucht die beiden Arten zu vereinigen. Bei ihm sind die Todesscenen, welche er an den Schluss seiner tragischen Motive setzt, kein unbedingter Untergang, weil sie in der Regel etwas Heroisches und dadurch ein verklärendes Element in sich tragen. Vergebens würden wir aber die absichtliche Verwendung jener in lichtere Gefilde führenden Brücke suchen, da der Dichter stets auf dem realen Boden des Lebens bleibt. Die Darstellung eines unbedingten Untergangs gehört mehr der rein naturalistischen Richtung an. Unter die gewaltigsten Beispiele dieser Richtung zählt des nordischen Dichters Ibsen

Trauerspiel „Gespenster“. Das ganze Stück ist eine einzige Todesscene, welche in ihrem oft krassen Aufbau das naturalistische Element geradezu bis zum pathologischen steigert. So können wir auch Klopstocks Trauerspiel „Der Tod Adams“ eine zusammenhängende Todesscene nennen, die jedoch der entgegengesetzten Richtung angehört und ebenfalls nicht verfehlt, den grossartigsten Eindruck auf den Leser zu machen. Der Dichter verkörpert uns die Todesschauer, die über den ersten Menschen kommen. Bei ihm ist der Schluss seines tragischen Motivs jedoch kein unbedingter Untergang, sondern Adam fühlt das Herannahen des Todes als ein Aufhören seiner Sterblichkeit. Es ist also ein Ende gegeben, an das sogleich der Anfang einer weitern Existenz in einem fernen und unbekannten Reiche geknüpft wird.

Einen Kranz von Motiven aus unserer deutschen Vergangenheit hat uns Gustav Freytag in seinen „Ahnen“ gegeben. Schier das bedeutendste tragische Motiv derselben ist das des „Markus König“, schon durch die Zeit, in welcher der ganze Roman spielt. In grossen Zügen tritt uns der Verfall des deutschen Ordens entgegen. Der

starre Sinn des alten König bildet einen tragischen Contrast gegen seinen Sohn Georg. Kühn aufgebaut ist auch die Tragik des Liebesverhältnisses zwischen Georg König und Anna Fabrizius, welche Tragik sich von dem Rembrandtschen Hintergrund des wüsten Söldnerlebens wirksam abhebt. Die bedeutende Gestalt Luthers, welche gegen Ende des Romans auftritt, giebt einen versöhnenden Abschluss des ganzen tragischen Motivs.

Neben Freytags „Ahnen" ragt dem Hauffschen „Lichtenstein" vollkommen ebenbürtig Scheffels „Ekkehard" empor. Der Inhalt ist zu bekannt, als dass ich weiter darauf einzugehen brauchte. Das tragische Motiv von Scheffels „Ekkehard" hat im Grunde zwei Bestandteile, nämlich den einen der schon früher berührten Liebe zu einer Fürstin und den andern der Liebe eines Mönches. Es stehen sich hier zwei Wesen entgegen, deren Stand- und Machtverhältnisse einander näher gerückt sind, als dies beim gewöhnlichen Motiv der Fürstenliebe der Fall zu sein pflegt. Hedwig vertritt den mächtigen Stand der Herrscherin im Reiche des Körperlichen, Ekkehard, als Mönch mit aller Machtvollkommen-

heit ausgestattet, den eines Herrschers im Reiche des Geistigen, und zwar der christlichen Religion. Dazu kommen noch alle jene tragischen Einzelnheiten, welche sich aus einem Motiv notwendigerweise ergeben müssen, das die Liebe eines Gottgeweihten zu einem irdischen Weibe behandelt. Die Lösung des Motivs ist gewaltig, indem ein ganz neues Element hereinspielt, nämlich die versöhnende Dichtkunst. Interessant für unser Thema ist das kleine Werk Scheffels „Hugideo“. Dasselbe lässt sich eigentlich weder unter die Kunstgattung einer Novelle noch unter die einer Skizze, noch unter eine verwandte bringen, es ist das reinste Motiv. Eine grosse Vorgeschichte spielt herein, die wir ahnen und errathen können, gegeben wird uns aber nur der Schluss des Ganzen, welcher auch das Motiv des Ganzen in weiterer Ausführung wäre.

Die egyptischen Romane von Georg Ebers leiden wohl sämmtlich an dem einen Grundfehler, dass sie moderne Motive in eine unserm modernen Empfinden künstlich näher gerückte Zeit verlegen. Felix Dahn tritt uns am bedeutendsten in seinem „Kampf um Rom“ entgegen, während seine neueren kleineren Ge-

schichten aus der Völkerwanderung oftmals an der dem Geschmacke des grossen Lesepublikums angepassten Verwässerung der ursprünglich gegebenen grossartigen Motive leiden. Zudem huldigt er zu eifrig der Tendenz und beeinträchtigt dadurch die historische Wahrheit. Ebenso macht Julius Wolff in seinen historischen Romanen dem Lesepublikum zu grosse Concessionen. Immerhin interessant ist sein „Sülfmeister" durch die sorgfältige Ausgestaltung culturhistorischer Details. Das alte Siegfriedmotiv in verschiedenen Variationen bringt Wolffs „Raubgraf". Eines der herrlichsten und prägnantesten Bilder für das alte Siegfriedmotiv, dem wir im Laufe meiner Darstellung nun bereits öfters begegnet sind, hat wohl Hebbel gewählt, wenn er seinen Siegfried von sich sagen lässt, dass er wegtropfe wie eine Kerze, die ins Laufen kommt.

Doch zurück zu unserem Gegenstand. Ein einheitliches und bedeutendes Werk bleibt Robert Hamerlings „Aspasia". Ecksteins Romane aus der Römerzeit leiden ebenfalls an den Fehlern von Ebers und Dahn. Für eine seiner bedeutenderen Schöpfungen halte ich den im Mittelalter spielenden Roman „Pia", welcher uns das alte tragische

Motiv der Genovefa giebt. Eine der namhaftesten Schöpfungen ist auch Wilhelm Jensens umfangreicher und grossartig angelegter Roman „Am Ausgang des Reiches“, welcher am Ende des 18. Jahrhunderts spielt und uns das Erwachen des deutschen Volksbewusstseins in den Rheinländern darstellt. Wir können eine symbolische Darstellung des tragischen Motivs an zwei Gestalten verfolgen, die scheinbar nur nebensächlich gegenüber den vorherrschenden politischen Momenten dargestellt sind: an einem armen Mädchen aus Philippsburg, Verena, der unehelichen Tochter des Kurfürsten Karl August von Pfalzbaiern, und an Wendemar, einem Philippsburger Jungen, dem unehelichen Sohn des Fürstbischofs August von Limburg-Styrum. Wendemar tritt in französische Dienste, während Verena durch einen Zufall als Kammerjungfer an den Hof ihres Vaters kommt. Wendemar wird von Verena verachtet, weil er als Deutscher in französischen Dienst getreten ist. Das tragische Motiv entwickelt sich durch den Gegensatz der Gesinnung Beider. Es wird gelöst, indem sich die beiden Philippsburger Kinder nach mancherlei Schicksalen wieder treffen, er als gemeiner Arbeiter und sie als armes

Mädchen. Das tragische Motiv entsteht, indem die Beiden aus ihrem heimatlichen Boden in andere Verhältnisse gerissen werden, und findet seine Lösung durch die Wiederherstellung der Verhältnisse des heimatlichen Bodens.

Als bedeutende Vertreter des historischen Romans sind noch zu nennen Willibald Alexis und Robert Schweichel. Ersterer mehr breit, behaglich, farbenprächtig in der Entwicklung seiner Motive, letzterer oft von gedrungener dramatischer Diction. In gewisser Beziehung können wir auch Fontanes grossartiges Werk: „Vor dem Sturm" schon als historischen Roman bezeichnen. Eine gewaltige Leidenschaft glüht, das Herz eines ganzen Volkes schlägt in ihm. Daneben ist es jedoch namentlich in neuerer Zeit zu bemerken, dass ungeschickte Hände, welche schon längst das historische Drama in Verruf gebracht haben, sich auch in den historischen Roman mengen. Solche gehaltlose Schöpfungen sind gleich an der Schablone zu erkennen, die es nur versteht, Charaktere in kulturhistorische Verhältnisse zu versetzen, welche Charaktere jedoch nicht lebende Menschen von Fleisch und Blut, sondern schemenhafte verblasste Träger der eigenen Ideen des Autors sind.

Eine besondere Eigenart in der Ausbildung von tragischen Motiven finden wir bei Konrad Ferdinand Meyers Landsmann, Gottfried Keller. Es ist in neuester Zeit beliebt geworden, diese beiden Dichter vergleichend nebeneinander zu stellen. Ich finde aber in ihnen kein anderes Tertium comparationis, als eben ihre Landsmannschaft, im Uebrigen jedoch einschneidende Gegensätze. Während Konrad Ferdinand Meyer ein moderner Dichter vom Scheitel bis zur Sohle ist, stellt sich uns Keller als reiner Romantiker dar, freilich auch wiederum von der romantischen Schule verschieden. Während die romantische Schule es liebte, verschwommene Situationen und Charaktere zu geben, finden wir bei Keller die schönste Klarheit bis ins Detail. Aber seine Situationen und Charaktere gehören ebenso wenig dem Leben an, noch haben sie einen realen Untergrund, wie dies auch bei den Romantikern zutrifft; und dennoch weiss er uns durch seine Art zu bezaubern. Es ist die Farbenpracht der Schilderung, die feinen psychologischen Motivierungen, welche diesen ursprünglich nur aus der dichterischen Phantasie entsprungenen Gestaltungen ein warmes Leben einhauchen. Keller

entwickelt seine Situationen unmittelbar aus dem ursprünglich concipierten Motiv, unbekümmert darum, ob die äussere Umrahmung des Motivs auch lebenswahr sei. Auf eine einzige Dichtungsart lässt sich nun diese Manier schwer anwenden, nämlich auf die historische Novelle. Und auf diesem Gebiete hat Keller, obwohl wir auch hier schöne Einzelheiten bewundern müssen, das Schwächste geleistet. Sein „Dietegen“ ist ein Unding in der ganzen Composition. Ich erinnere nur: zuerst die Schilderung der Ruechensteiner, die ganz an den märchenhaft baroken Stil eines Musäus gemahnt, dann eine phantasievolle Idylle, die kein historisches Gepräge an sich trägt und ebensogut in die moderne Welt versetzt werden könnte, und zuletzt das willkürliche Ueberspringen auf historischen Boden und der nahezu chronikenartige Schluss. Der Umstand, dass Keller seine Gestalten selten aus dem wirklichen Leben schöpft, erklärt auch seine Manier, dass er seine Motive gewöhnlich in eine Idylle versetzt. Die Idylle lässt sich ganz nach dem Belieben des Dichters ausgestalten und ist schliesslich der blose Spiegel des in ihr spielenden Motivs. Die tragischen Motive werden bei Gottfried Keller

oft zu einem einzigen oder zu einer ganzen Reihe von lyrischen Stimmungsbildern, in denen die äussere Umrahmung mit dem Inhalt in einen psychologischen Zusammenhang gebracht ist. Wir können dies namentlich in Kellers prachtvoller Novelle „Romeo und Julia auf dem Dorfe" verfolgen. Das tragische Motiv steigert sich hier in einer Reihe von lyrischen Stimmungsbildern. Man erinnere sich an die Aufeinanderfolge der wunderbaren Scenen auf dem Jahrmarkt, des Tanzes im „Paradeisgärtl" und des Reigens mit dem gespenstigen Geiger. Immer düsterer werden die Stimmungsbilder, immer höher wird die Tragik des Motivs, bis sie endlich in der Brautnacht auf dem Heuschiff und dem Tod der Liebenden in den Wellen ihren Abschluss findet. In dieser letzten Scene hat es der Dichter verstanden, die Landschaft, an der das Heuschiff vorübergleitet, bis auf ihre kleinsten Einzelheiten in Einklang zu bringen mit den Vorgängen auf dem Heuschiff. Die höher wogende Liebe der beiden armen Kinder spiegelt sich deutlich in der vorüberziehenden Landschaft ab. Es ist interessant, wie die lyrischen Grundtöne des Shakespearschen „Romeo und Julia"-Motivs in

der Kellerschen Novelle gleichsam durch das Scheidewasser der Epik wieder zum Vorschein kamen. Den gleichen Vorgang können wir beim Shakespearschen „König Lear"-Motiv beobachten. Des Russen Turgenjew „König Lear der Steppe" nimmt sich aus wie ein lyrischer Hymnus grossen Stils. Wir werden auch nicht bald einen an lyrischen Partien reicheren französischen Roman finden, als Balzacs „Vater Goriot", der ebenfalls das Learmotiv behandelt.

Herrliche tragische Motive der Armut in idyllischer Umrahmung schafft Keller in seinem Sinngedicht durch die kleinen Novellen „Die arme Baronin", „Don Correa" und die Geschichte von jener Magd mit dem naiven Ehrgefühl des Naturkindes in der Brust. Diese naive Gestaltungskraft tragischer Motive der Armut finden wir vielleicht nur mehr bei Heinrich Steinhausen, dessen „Corrector" trotz der etwas tendenziösen Ausführung des Motivs ein Meisterwerk ist. In einer drückenden Atmosphäre, aber mit bewundernswerter realistischer Kraft gestaltet das Motiv des Elends Marie von Ebner-Eschenbach in ihrer Erzählung: „Das Gemeindekind".

Die Gestalten Gottfried Kellers tragen sämmt-

lich einen eigentümlichen altwelterischen Reiz an sich. Leute wie die von Seldwyla sind ganz losgelöst von dem Boden der heutigen Welt. Die Charaktere werden denn auch ganz nach der Phantasie des Dichters und nach Massgabe des Motivs, das sie tragen, ausgebildet; und wenn dieses Motiv in seinen Einzelheiten oft nur auf einem Wortwitz beruhen sollte, wie es in dem bereits erwähnten „Schmied seines Glücks“ der Fall ist. Keller geräth mit seiner unbedingten Romantik allerdings oft ins Reich des Bizarren. Ein solch' bizarres Motiv herrscht in seiner köstlichen Novelle „Die drei gerechten Kammmacher“. Das Motiv soll komisch sein und dennoch birgt es gerade durch seinen bizarren Charakter einen tragischen Zug in sich. Die Wanderschaft eines modernen Naturforschers im „Sinngedicht“, welche direct an das alte Volksliedmotiv des frühen Ausreitens eines Helden zu Abenteuern gemahnt, passt nicht in die moderne Welt. Und doch, welchen reizenden Rahmen schlingt gerade diese Wanderschaft mit allem, was drum und dran hängt, um den Novellenkranz des Sinngedichtes. Am glänzendsten tritt die Kellerische Art, dass er seine Motive nur

auf die Phantasie, die sie geschaffen hat, baut, in seinen „Sieben Legenden" zu Tage. Hier hat die Phantasie des Dichters volle Freiheit, zu schaffen und zu walten, wie sie will. In seiner ganzen Tragik an das Eichendorffsche „Marmorbild" erinnert das Motiv der antiken Musen, die mit ihrem Gesang ein gewisses gespenstisches Grauen im christlichen Himmel hervorrufen. Der nämliche tragische Gegensatz zwischen Antike und Christentum, wie wir ihn bei den Romantikern ausgestaltet finden. Der Einfluss Eichendorffs lässt sich bei Gottfried Keller überhaupt öfters nachweisen. Mehr auf einen realen Boden stellen sich seine Züricher Novellen. In Kellers Roman „Martin Salander", der auf den Boden der modernen Schweiz versetzt wird, klingt ein tragisches Motiv eigentlich nur an, wird aber nicht in seiner Tragik, sondern mehr in teils gemütvollen, teils satyrischen Einzelheiten durchgeführt. Es ist der alte tragische Gegensatz zwischen Idealismus und Realismus, der hier in den einander gegenüberstehenden Gestalten Martin Salanders und seines Sohnes Arnold, des idealistischen Vaters und des auf dem realen Boden der jungen Generation stehen-

den Sohnes liegt. Mehr tragisch durchgeführt hat ein ähnliches Motiv Turgenjew in seinem Roman „Väter und Söhne“, und Auerbach in seinem „Lehnhold“. Eine namhafte Vertreterin tragischer Motive in sozialen Novellen ist die leider zu früh verstorbene Margarethe von Bülow, ein bedeutendes Talent. Die Träger ihrer Motive sind allerdings mitunter verzeichnet, schattenhaft und unnatürlich. Besser gelingen ihr im Allgemeinen die weiblichen Charaktere. Ihr bevorzugtes Motiv ist der Kampf zwischen einer strengen Pflicht und der Liebe; die Lösung desselben das Entsagen der Liebe gegenüber der Pflicht. Dieses Motiv ist hauptsächlich in den beiden Novellen „Gebunden“ und „Der Fieberquell“ zu verfolgen.

Den vielfachen Verlästerungen, welche die Thatsache der überwiegenden Macht von Roman und Novelle in unserer modernen deutschen Litteratur findet, muss man entschieden entgegen treten. Gustav Freytag hat vollkommen Recht, wenn er in seiner Selbstbiographie, wo er über die Berechtigung des Romans in unserer modernen Litteratur spricht, die ungebundene Rede ein wundervoll starkes und reiches Instrument

nennt, durch welches die Seele Alles auszutönen vermöge, was sie erhebe und bewege. Die Herrschaft der ungebundenen Sprache in der erzählenden Dichtung dürfe man daher nicht für eine Minderung, sondern für eine Verstärkung des poetischen Schaffens halten.

Es erübrigt noch das moderne deutsche Epos. Eigentlich ist das Epos in unserer neuen deutschen Litteratur nicht so sehr modern, als künstlich aufgefrischt. Wir finden auch weniger reine Epen als mehr episch-lyrische Dichtungen. Als Vertreter des reinen Epos muss in erster Linie Robert Hamerling genannt werden. Die tragischen Motive, welche er in seinem „König von Sion“ aus der Geschichte der Wiedertäufer gewinnt, bauen sich auf ihrem düstern Hintergrund effectvoll auf. Es ist das tragische Motiv, welches sich aus der Verbindung ursprünglicher religiöser Ueberzeugung mit der Schwärmerei und menschlicher Leidenschaft bildet und endlich alles zusammen in einer hoch zum Himmel lodernden Flamme vereinigt. Es ist das tragische Motiv der düstern unheimlichen Glut, welche durch die Elemente der tiefsten Leidenschaft, die in der Brust eines Menschen schlummert,

genährt wird. Es ist das Motiv der Verblendung, welche den Menschen diese Glut schliesslich für eine heilige Opferflamme halten lässt. Hamerling hat dieses durch seine ganze Dichtung gehende Grundmotiv in einer Scene äusserlich zu gestalten gewusst. Ich meine nämlich jene in ihrer grellen Beleuchtung gigantische Bachanalscene, wo liebeberauschte Männer verblühte Weiber in ihren Armen finden, nachdem sie in ihrer anfänglichen Verblendung die üppigste Schönheit zu umschlingen wähnten. Ein tragisches Motiv für sich ist auch der ganze Charakter Jan's von Leyden, der in seiner Seele zwei Gewalten birgt, eine, die nach dem Höchsten strebt, die andere, die ihn zum Bann sinnlicher Freude herunterzieht. Dieser seelische Zwiespalt ist echt tragisch. Es ist wiederum der Gegensatz zwischen Idealismus und Realismus, der für den Helden zum Verderben wird. In gedrängter Form hat Hamerling diesen tragischen Zwiespalt behandelt in seinen „Sieben Todsünden", wo an Stelle des Idealismus die Lichtgeister treten, an die des Realismus die Dämonen aller bösen Lüste und uns das Ringen des guten und bösen Weltprincipes in grossem Stil vor Augen geführt wird.

Die Verwendung von rein symbolischen Motiven, wie sie in den „Sieben Todsünden" zu Tage tritt, gehört eigentlich mehr in das Bereich der Kunst als in das der Dichtung: in der Dichtung sind symbolische Motive immer sehr gewagt, wenn der Dichter nicht über die Fähigkeit verfügt, sie völlig plastisch und anschaulich zu geben. Zur vollkommenen Ausbildung jedoch kommen solche Motive immer mehr in der darstellenden Kunst, sei es nun Malerei oder Plastik. Das nämliche tragische Motiv klingt auch in Hamerlings „Aspasia" an, wo es seine Verkörperung in dem Gegensatz zwischen dem idealen griechischen Hausfrauentum und dem realen Hetärentum findet. Allerdings giebt hier der Dichter weniger tragische Conflicte als gelungene culturhistorische Darstellungen. Ein ähnliches tragisches Motiv, wie es Hamerling in seinem „König von Sion" behandelt, nur mehr in ländliche Verhältnisse versetzt, giebt uns Rosegger in seinem an Grossartigkeit und einzelnen Schwächen gleich starken Roman „Der Gottsucher". Auch hier der tragische Gegensatz zwischen der allgemein giltigen Weltordnung und dem ihre Schranken brechenden stürmischen Genius, der Gegensatz

zwischen religiösem Fanatismus und den Ausschreitungen in seinem Gefolge einerseits und dem allgemeinen menschlichen Gesetz anderseits. Das tragische Motiv des Untergangs, welches durch die ewig dauernde Existenz Ahasvers auf die Höhe eines dämonischen Contrastes gehoben wird, finden wir in Hamerlings „Ahasver in Rom". Hier einzureihen ist Julius Mosens bedeutende Ahasverdichtung. Dieses Beiwort kann jedoch der neuesten Behandlung der Ahasversage, Haushofers „Ewigem Juden", nicht so recht verliehen werden. Der Versuch, diesen Stoff zu dramatisieren, trägt an und für sich etwas Missliches an sich, namentlich, wenn es wie bei Haushofer kein kraftvoller und einheitlicher dramatischer Aufbau wird. Haushofers Werk ist an und für sich interessant, einige lyrische Partien sind sogar gelungen. Das Ganze macht aber durch das vielfache phantastische Schnörkelwerk den Eindruck des beabsichtigt Opernhaften und Bizarren. Ein grossartiges tragisches Motiv kommt nicht zur Geltung, da der Autor auf alle möglichen Seitenpfade abschweift.

Ein volkstümliches tragisches Motiv behandelt Scheffel in seinem „Trompeter von

Säkkingen", das Motiv von Scheiden und Meiden mit seinem versöhnlichen Schluss, dem Wiederfinden. Ebenso auf dem Boden der volkstümlichen Ueberlieferung und Sage steht Baumbach in seinen kleinen Epen „Frau Holde", „Zlatorog", „Der Pathe des Todes" u. s. w. Aber gerade die höchsten Entwicklungspunkte des tragischen Motivs sind bei Baumbach rein lyrisch und oft von einem hymnenhaften Schwung, wie die Scene am Holdenstein. Unter die volkstümlichen Epen sind noch zu zählen die epischen Dichtungen Simrocks, Julius Wolffs „Wilder Jäger", „Rattenfänger von Hameln" und seine „Lurlei". Die Entstehung der Lurleisage habe ich schon früher erwähnt. Hier möchte ich noch hinzufügen, dass sie unter andern auch Geibel in einem Operntext behandelt hat. Ein anderes herrliches Loreleylied ist das von L. Eichrodt. Es ist an dichterischer Bedeutung dem Heineschen nahezu ebenbürtig. An dem Zauber der gespenstigen tragischen Macht übertrifft es das Heinesche vielfach. Der Lurlenberg findet sich allerdings bereits bei dem mittelhochdeutschen Dichter Marner, welcher den Nibelungenhort in ihn versetzt wissen will. Doch weiss Marner

noch nichts von einem verderblichen sirenenartigen Weib. Das „lurlen“ dürfte bei ihm am Wahrscheinlichsten ein Naturlaut für das Geräusch der sich am Felsen brechenden Wellen sein.

Aus der Völkerwanderung schöpft seine tragischen Motive Hermann Lingg in seinem gleichnamigen Epos, das aber durch seinen übergrossen Umfang einen einheitlichen künstlerischen Eindruck nicht aufkommen lässt. Zu rühmen ist daran die Uebertragung des allgemeinen grossen tragischen Motivs der Völkerwanderung auf einzelne Helden der Dichtung. Eine vollständige und innige Verflechtung des Motivs mit seinen Trägern kann jedoch nicht stattfinden wegen der ausgedehnten und oft abschweifenden Handlung, deren Darstellung manchmal völlig in einen trockenen Chronikenstil verfällt. Es sind also nur einzelne Episoden, an denen die künstlerische Gestaltungskraft Linggs namhaft hervortritt. Wilhelm Jordans Neudichtung der Nibelungen leidet an den Fehlern der Hebbelschen und Geibelschen Schöpfungen, dass nämlich der Dichter in dem Bestreben, uns die alte Sage verständlich zu machen, zu sehr ins Moderne geräth, wobei das heroische Motiv

in seiner Ursprünglichkeit leidet. Mehr im Rahmen einer idyllischen epischen Dichtung gestaltet Konrad Ferdinand Meyer die Motive seiner beiden Epen „Huttens letzte Tage" und „Engelberg". Auch hier wieder das Siegfriedmotiv. In der ersten Dichtung das hoffnungslose Dahinsiechen des grossen Reformators im idyllischen Rahmen der Ufenau. In „Engelberg" das Siegfriedmotiv in mehrfacher Variation vom Tod der schönen Jutta, dem Untergang von Engels Gatten, dem Ende des jungen kranken Werner, dem Tod des Helden Kurd und Lisbeths in den Wellen bis zu Engels verklärter Entrückung in ein lichteres Jenseits.

Graf von Schack weiss uns in seinem grossartig angelegten Epos „Die Plejaden" den uralten tragischen Conflict zwischen Bildung und Roheit in dem Ueberwinden der Perser durch den Heldenkampf der Hellenen bei Salamis in rein epischen Zügen darzustellen, die aber auch eines gewissen romantisch-lyrischen Beigeschmackes nicht entbehren. Den alten tragischen Conflict zwischen dem germanischen Heidentum und der siegreichen christlichen Weltreligion finden wir in Webers „Dreizehnlinden".

Ein mit vollendeter Kunst ausgesponnenes tragisches Motiv hat uns Julius Wolff in seinem „Tannhäuser“ gegeben, welches Epos ich neben Hamerlings „König von Sion“ für das bedeutendste seit Goethe halte. Die Gestaltungskraft des Dichters, die Vertiefung in seinen Stoff erinnert an das Talent eines Wolfram von Eschenbach. Das Motiv ist alt und jenem des Wolframschen „Parcival“ und Goetheschen „Faust“ verwandt. Es verkörpert uns das Ringen eines Menschen nach etwas Uebernatürlichem, seinen Kräften und seiner Erkenntnis Verschlossenem. Bei Wolff ist dieses Uebernatürliche das Erkennen der höchsten Liebe eines Weibes. Das Bestreben, diese Erkenntnis zu finden, führt den Helden bis in die Arme der Venus. In dramatischer Lebendigkeit spiegelt sich dann das alte romantische Motiv des Contrastes zwischen der christlichen Religion und dem heidnischen Spuck und Zauber in Tannhäusers Beichte vor dem Papst wieder. Während der Beichte lodert noch die ganze Macht dieser heidnischen Welt in der Seele des Sünders auf, wird aber endlich durch den Machtspruch des Papstes zu Boden geschmettert. Es ist nicht die milde Gewalt des siegenden Christen-

tums, wie wir sie in dem Sieg der Madonna über die Venus bei Eichendorff finden, sondern das heroisch-tragische Motiv der alles bezwingenden, Gottes Stelle vertretenden päpstlichen Gewalt gegenüber einer längst versunkenen Welt, auf deren Trümmer sie sich baute. Das unendliche alles versöhnende Element der Dichtkunst giebt schliesslich dem tragischen Motiv einen harmonischen Abschluss. Dass Wolff diesen Schluss gerade mit der grössten Dichtung unserer deutschen Vergangenheit, dem Nibelungenlied, in Verbindung gebracht hat, ist ein ungemein geistvoller und kunstsinniger Griff. Es ist übrigens nicht blos die Macht der Dichtung, welche einen versöhnenden Schluss herbeiführt, sondern auch die der Musik, die besiegende Gewalt des Liedes. Schon die Todesscene des Fiedelvogtes wird in ein mildes verklärtes Licht gerückt durch das Lied. Die ganze Tragik der Scenen des Sängerkrieges schwebt nicht nur auf den Fittigen der Dichtkunst, sondern auch auf denen des Gesanges. Der Gesang geht wie ein hoffnungsreicher Lichtstreifen durch die Tragik des Motivs; hier und da blitzt er auf, bis er endlich zum hellen Tag wird, der die ganze Tragik in

ein Meer von Sonnenschein hüllt, hinter dem wir aber dennoch rückschauend die schlummernde Nacht ahnen, welche der Tag überwunden hat. Die eigentümliche Manier, in einer Dichtung ein ganzes Motiv oder Teile desselben auf den Begriff von der Gewalt der Musik zu bauen, finden wir namentlich in zwei Schöpfungen nordischer Dichter, in Björnsons „Brautmarsch“ und in Kjellands „Siesta“. Das tragische Motiv, welches durch Kjellands „Siesta“ geht, der unheilbare Gegensatz zwischen Arm und Reich, wird am Schluss der Erzählung in einer musikalischen Disharmonie ausgedrückt, welche die versammelte, üppig schwelgende Gesellschaft in den Tiefen ihrer Seele erbeben macht und auch beim Leser durch die Schilderung ihrer Wirkungen einen gewaltigen Eindruck hinterlässt.

Ich bin am Ende meiner Darstellung. Das dichterische Motiv ist wie eine Pflugschar, und der dichterische Geist ist der Pflüger. Je gewaltiger der Geist ist, desto tiefere Furchen wird er in den Acker der Poesie graben, und desto herrlicher wird die Saat aus dem gepflügten Acker sprossen. Es ist die Aufgabe der Dichtkunst zu allen Zeiten und so auch unserer modernen deutschen Dichtung,

Motive zu wählen, die nicht blos einige Schollen aufwerfen, sondern eine tiefe Furche ziehen und eine ewige Spur hinterlassen von des Pflügers irdischem Schaffen.





gelungen, das uns zu den schönsten Hoffnungen berechtigt. Seine meisterlichen Schilderungen der dumpfen Schreibstube und der kläglichen Familienexistenz des in ihr heimischen halbgebildeten Proletariertums sind eben so sehr dem Leben abgelauscht, als andrerseits in dessen erhebendem Momente poesievoll erfasst und in idealem Lichte verklärt, daher wir diesem echten ursprünglichen Talente jede Ermutigung und ihm noch recht oft zu begegnen wünschen.

Münchner Allgemeine Zeitung.

Greinz hat fesselnd, mit vielen geistreichen Betrachtungen die traurige Geschichte dargestellt, eine überraschende Kenntnis und Beobachtung nicht bloss des Weibes kundgegeben, und man darf von diesem jung.n Dichter die allerbesten Erwartungen für die Zukunft hegen. **Wiener Tagblatt.**

Die Art Greinz' gemahnt an Wilhelm Raabe. Zeitweise glaubt man, man befände sich in der Sperlingsgasse. Die Margitta möchte ich von einem Gabriel Max auf die Leinwand gezaubert sehen Wer sich eine weihevolle Stunde erlesen will, der nehme das vorliegende kleine Buch zur Hand. **Litterarischer Merkur.**

Diese Geschichte eines armen Studenten, der teils durch Ungunst der Verhältnisse, teils durch die nachteiligen Folgen unbesonnener jugendlicher Handlungsweise gezwungen wird, sein Studium aufzugeben und der bei einem Advokaten als Schreiber eintritt, um sich das Notwendigste zum Lebensunterhalte zu verdienen, ist wahr und ergreifend geschildert . . . dem Verfasser können wir zu seinem Werke Glück wünschen, umsomehr als seine Ausdrucksweise dem Stoffe angemessen einfach und anspruchslos ist. **Berliner Fremdenblatt.**

Durch das ganze Buch des uns noch unbekannten Autors weht ein solcher Hauch der idealsten Reinheit, zieht ein so tiefes, inniges, aus innerster Brust hervorquellendes Empfinden, dass wir ganz der Frage und des Problems, das uns der Autor gestellt, vergessen, und nur mit stiller Begeisterung, bis auf das Innerste gerührt und zugleich entzückt, dem Strome einer solchen Poesie folgen. Mit dürren Worten wollen wir dem Sänger dieses kleinen Hoheliedes der Liebe, — mag auch dieselbe die tragische Marke der Schuld an sich tragen — kein Lob spenden. Aber all' Jene, die für wahre, echte Poesie noch ein empfänglich Herz besitzen, und sich der Zauberwirkung eines reinen und dabei glühend

heissen Dichtergemütes hingeben wollen, die mögen dieser kleinen rührenden Geschichte ihre allerwärmste Teilnahme entgegen bringen. **Das Inland.**

Eine Geschichte armer Leute nennt der bisher unbekannte Verfasser, auf dessen fernere Arbeiten uns die vorliegende gespannt gemacht, seine Novelle, die mit Kühnheit entworfen und vorgetragen wird und in der knappen Form, in die sie gekleidet, zu kräftiger Wirkung kommt. Es ist ein zweifelloses Erzählertalent, das in dieser nur zwischen drei Personen sich abspielenden Geschichte sich kundgiebt. **Archiv.** (Berlin.)

Greinz ist ein höchst talentvoller Mensch; er hat das Auge für die Poesie des Kleinen und des Elends, welches der Dichter haben muss; er versteht Stimmung zu erwecken und Menschen zu zeichnen . . . In der Anlage ist seine Geschichte wunderschön; die breite Schilderung des Helden, des durch fremde Schuld verkommenen Schreibers Spielmann, des Erwachens seiner sündigen und doch so berechtigten Liebe zur schönen Frau des Oberschreibers ist prächtig. Das erinnert an Storm, an den auch die Frauengestalt, die stille Margit, gemahnt. **Wiener Mode.**

Endlich einmal ein wirkliches grosses Talent in dem Meer von Mittelmässigkeit, das sich bei uns aller Orten ausbreitet; ein voller glücklicher Griff in das wirkliche Leben; endlich einmal wirkliche Menschen, keine Roman-Marionetten, über deren Köpfen man immer die Drähte sieht, an denen sie der Autor auf- und abspringen lässt . . . Die kleine Geschichte ist eigentlich mehr ein Gedicht in Prosa; Sprache, Stil, Schilderung sind von ergreifender Schönheit, durch und durch poetisch; alles aus einem Guss. Die Schilderung des Weihnachtsabends, an dem sich die Liebenden zuerst finden, den sie in ihrer Armut und Verlassenheit mitsammen verleben und der den ersten Sonnenstrahl im Leben der unglücklichen Frau vorstellt, ist von bestrickender Anmut, und so ist eigentlich alles an diesem kleinen und doch so grossen Kunstwerk, von dem originellen Anfang bis zum versöhnenden Schluss. **Meraner Zeitung.**

Es sind zwei arme Leute, nicht nur arm an Geld, sondern vielmehr an innerm Glück, die da zusammen kommen, und nun in einander ein wenig vom menschlichen Glück finden, das sie aber mit einer Schuld — wenigstens nach der landläufig geltenden Ansicht und nach dem Gesetze — erkaufen müssen. Sie sind schuldig,

aber entschuldbar, und wirklich Wenige dürften ein Recht haben: einen Stein auf sie zu werfen. Die Geschichte ist gut erzählt, auch in der Charakteristik gelungen, und man kann sie als lesenswert empfehlen.

Blätter für litterarische Unterhaltung.

Weitere anerkennende Besprechungen brachten die **„Magdeburger Zeitung“**, Berliner **„Post“**, **„Frankfurter Zeitung“**, **„Deutsches Litteraturblatt“** u. A. m.

Lehmannsche Buchdruckerei, Dresden-N.